O suicídio de Vladímir Maiakóvski em 1930 marcou em definitivo o fim do entusiasmo das vanguardas artísticas e literárias com o regime vitorioso na União Soviética. "Abalado até os ossos", o lingüista e crítico Roman Jakobson (1896-1982) reagiu com este ensaio sobre *A geração que esbanjou seus poetas*, publicado em 1931. A morte de Maiakóvski significava muito mais que um drama pessoal: era "o rosto do nosso tempo, uma sufocação da história".

O lamento e a indignação, porém, aqui se misturam com a visada crítica inovadora, que procura entender em termos especificamente literários (e não biográficos) o laço indissolúvel entre a vida e a obra de um grande poeta. O ensaio, que representa uma virada na obra madura de Jakobson, é ilustrado pelas colagens feitas por Aleksándr Rodchenko para o poema "Sobre isto".

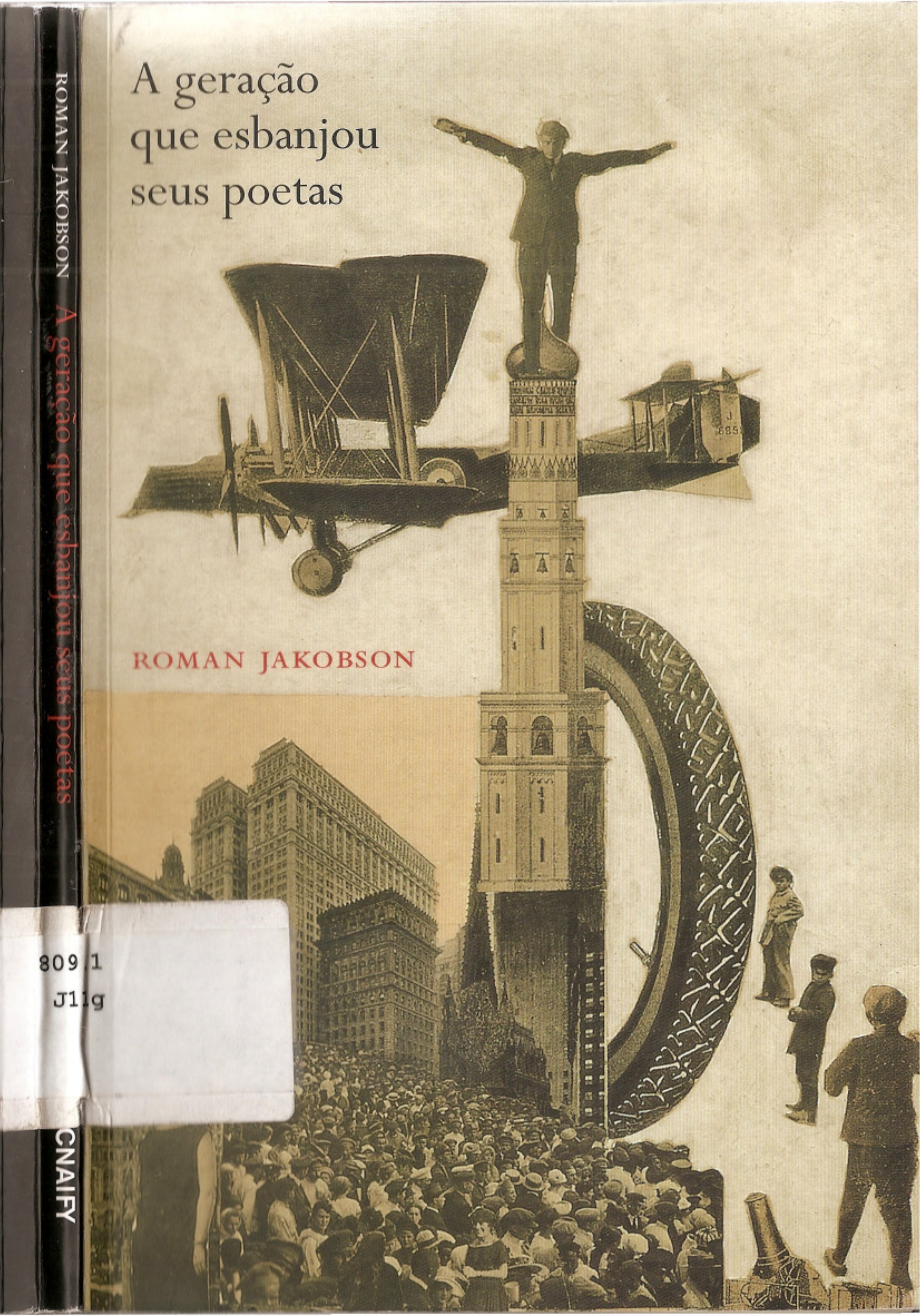
Tradução e posfácio SONIA REGINA MARTINS GONÇALVES

9 788575 035351

ROMAN JAKOBSON
A geração que esbanjou seus poetas
CNAIFY

A geração que esbanjou seus poetas

ROMAN JAKOBSON



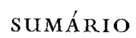
1

A geração que esbanjou seus poetas

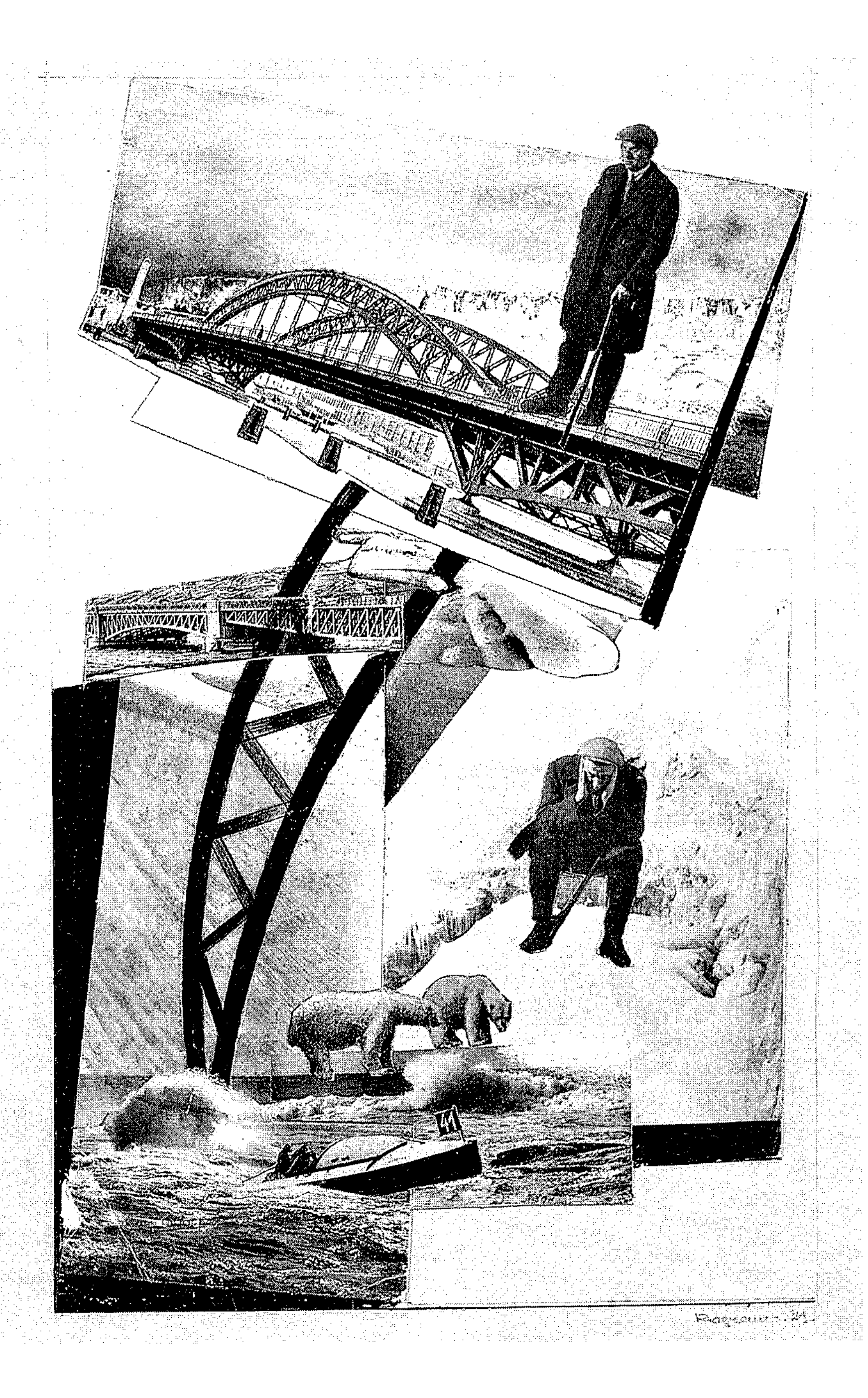
ROMAN JAKOBSON

Tradução e posfácio
SONIA REGINA MARTINS GONÇALVES

COSACNAIFY



SUMÁRIO



A GERAÇÃO QUE ESBANJOU SEUS POETAS

[*O pokolenii, rastrativchem svoikh poetov*, publicado originalmente em *Smert Vladimira Maiakovskogo* (*A morte de Vladímir Maiakóvski*), Berlim, 1931]

A GERAÇÃO QUE ESBANJOU SEUS POETAS

Mortos —
e para mim tanto faz
se eu ou ele os
matou.
Maiakóvski

O verso de Maiakóvski, suas imagens, sua composição lírica. Cheguei a escrever sobre isso. Publiquei alguns esboços, mas sempre me voltava à cabeça a idéia de uma monografia. O tema é bastante tentador, pois a poesia de Maiakóvski é qualitativamente diferente de tudo o que foi o verso russo antes dele, e, apesar das associações genéticas que se queira estabelecer, a estrutura de sua poesia é profundamente original e revolucionária. Mas como escrever sobre sua poesia agora, quando a tônica já não é mais o ritmo, mas a morte do poeta, quando (para fazer uso de sua terminologia poética) a "tristeza aguda" não quer mais se transformar em "dor clara e consciente"? Por ocasião de um de nossos encontros, Maiakóvski, como fazia de costume, leu-me alguns de seus últimos versos. Impôs-se a mim de imediato uma comparação involuntária entre aquilo que eu ouvia e aquilo que julgava que ele poderia produzir, que corresponderia de fato às reais possibilidades criativas do poeta. "São bons", eu disse, "mas não tão bons quanto Maiakóvski."

Mas agora que as possibilidades criativas estão encerradas e que não há mais com quê comparar as suas estrofes inimitáveis, as palavras "os últimos versos de Maiakóvski" subitamente adquiriram um sentido trágico. Como se a angústia da ausência impedisse a visão do ausente. Ainda que mais doloroso, é muito mais fácil, agora, escrever não sobre aquilo que se perdeu, mas sobre a perda em si e sobre os que a sofreram.

Os que perderam são a nossa geração. Aqueles que têm, hoje, entre 30 e 45 anos, aproximadamente. Aqueles que chegaram aos anos da revolução já formados; que, mesmo não sendo barro amorfo, ainda não estavam solidificados, ainda eram capazes de sentir e de se transformar, ainda eram capazes de ver o momento não como alguma coisa de estático, mas como oportunidade para reiniciar a formação.

Já se escreveu, mais de uma vez, que o primeiro amor poético dessa geração foi Aleksándr Blok. Mas foi Vielimir Khlébnikov quem nos deu um novo gênero épico, as primeiras criações autenticamente épicas depois de muitas décadas de estagnação. Até mesmo seus poemas curtos, fundidos sem esforço aos poemas narrativos, produzem o efeito de fragmentos de epopéia. Khlébnikov é épico apesar desses tempos anti-épicos, sendo essa uma das explicações para o efeito de estranhamento que sua obra causa sobre o leitor. Outros poetas buscaram aproximar a poesia de Khlébnikov do leitor, sorvendo sua poética e derramando aquele seu "verboceano" [*Slovookean*] na torrente lírica. Ao contrário de Khlébnikov, Maiakóvski encarnou o lirismo dessa geração. Para ele, as "vastas telas épicas" pareciam profundamente estranhas, senão inaceitáveis. Mesmo quando

tenta falar da "Ilíada sangrenta da revolução" ou da "Odisséia dos anos de fome", em lugar de epopéia surge apenas uma lírica heróica de colossal diapasão, declamada "a plenos pulmões". Era o momento em que, findando a poesia do simbolismo, ainda não estava claro qual das duas novas correntes adversárias – o acmeísmo ou o futurismo – prevaleceria. O certo é que com Khlébnikov e Maiakóvski definiu-se o *leitmotiv* da arte literária contemporânea. Com o nome de Gumiliov desponta uma linha suplementar da nova poesia russa – um harmônico peculiar. E se, para Khlébnikov e Maiakóvski, "a pátria da criação é o futuro, de onde sopram os ventos dos deuses da palavra", Iessiênin é o passado visto pelo olhar lírico; nos versos e estrofes de Iessiênin reside o esgotamento de uma geração.

Esses nomes definem a nova poesia a partir de 1910. Ainda que sejam brilhantes, os versos de Assiéiev ou Selvínski são meros reflexos, que não definem uma época; possuem apenas um brilho refletido. Também são notáveis os livros de Pasternak e de Mandelstam, mas se resumem a poesia de câmara; não irradiam qualquer novidade criativa, não desencadeiam o movimento, não incendeiam os corações, não ultrapassam o presente.[1]

O fuzilamento de Gumiliov (1886-1921); a longa agonia espiritual e as insuportáveis torturas físicas que levaram Blok (1880-1921) à morte; as privações cruéis e a morte desumana de Khlébnikov (1885-1922); os suicídios anunciados de Iessiênin (1895-1925) e Maiakóvski (1893-1930). Assim pereceram, no curso dos anos 20 deste século, na idade de 30 a 40 anos de idade, os inspiradores de toda uma geração. E cada um deles teve a nítida e insuportável consciência do irremediável. Não

apenas os que foram mortos ou se suicidaram, mas também aqueles que, como Blok e Khlébnikov, ficaram presos ao leito pela doença e acabaram por morrer. Zamiátin conta em suas memórias: "Somos todos culpados... Lembro-me de que não resisti e telefonei a Górki: 'Blok está morto, jamais seremos perdoados por isso'". Também V. Chklóvski, em suas memórias de Khlébnikov, disse: "Desculpe-nos por nós mesmos e pelos outros, que um dia ainda iremos matar... O Estado não se responsabiliza pela morte de ninguém; na época de Cristo, esse Estado não entendia o aramaico nem qualquer língua humana. Os soldados romanos que perfuraram as mãos de Cristo não foram mais culpados do que os pregos que a atravessaram, embora reste sempre muita dor aos sacrificados".[2]

O poeta em Blok calou-se, morreu bem antes que o homem. Porém os mais novos ainda arrancaram versos da morte ("Onde quer que eu morra, morrerei cantando"): Khlébnikov, ciente de que agonizava, decompunha-se em vida e pedia flores para suportar a própria fetidez, escrevendo até o fim; Iessiênin, na véspera do suicídio, escrevia versos magistrais sobre sua morte iminente. Maiakóvski redigiu sua carta de despedida com versos nos quais, a cada linha, transparecia o escritor profissional. Não faltavam mais que duas noites para sua partida e ainda envolvia-se em discussões do cotidiano literário, advertindo, em sua carta: "Por favor, nada de fofocas, o defunto detesta isso". Segundo uma conhecida exigência de Maiakóvski, "o poeta deve apressar o tempo". E eis que ele já olhava as linhas que antecipavam sua morte com os olhos do leitor do dia seguinte. Essa carta, com seus diversos motivos literários, e a própria morte

de Maiakóvski estão entrelaçadas de modo tão íntimo com sua poesia, que só é possível lê-la nesse contexto.

A obra poética de Maiakóvski, desde os primeiros versos em *Bofetada no gosto público*[3] até as últimas linhas, é única e indivisível. É o desenvolvimento dialético de um único tema. Um sistema simbólico extraordinariamente unificado. O símbolo, lançado uma vez como alusão, desdobra-se e mostra-se em seguida sob perspectiva diferente. Por vezes, o próprio poeta realça precisamente essa relação entre seus poemas, por meio de referências a obras anteriores (no poema "Sobre isto" [1923], por exemplo, ele remete a "O homem" [1916], e daí aos poemas líricos iniciais). Por vezes, uma imagem apresentada humoristicamente pode, mais tarde, em outro contexto, perder seu efeito cômico; ao contrário, um motivo apresentado inicialmente de forma solene pode repetir-se em tom de paródia. Mas não se trata de uma profanação da crença de ontem; são dois planos de uma única simbologia — o trágico e o cômico, como no teatro medieval. Uma orientação única dirige os símbolos. "Anunciaremos ao mundo um novo mito."

Uma mitologia poética em Maiakóvski?

Sua primeira coletânea de versos intitula-se *Eu*. Vladímir Maiakóvski não apenas é o herói de sua primeira peça teatral, como também é o título dessa tragédia, assim como de suas últimas obras reunidas. É "ao querido eu mesmo" que o autor dedica seus versos. Quando Maiakóvski trabalhava no poema "O homem", dizia: "Quero simplesmente retratar o homem, o homem em geral, que não seja uma abstração à maneira de Andréiev, mas um autêntico Ivan, que agita os braços, que

toma sopa de repolho, que é sentido de modo direto". Porém Maiakóvski sente de modo direto apenas a si mesmo. No artigo de Trótski sobre Maiakóvski (um artigo inteligente, disse o poeta) afirma-se exatamente o seguinte: "Para engrandecer o homem, ele o eleva a Maiakóvski. Como o grego, que era antropomorfista e equiparava-se de modo ingênuo às forças da natureza, assim também nosso poeta, maiakomorfista, povoa consigo mesmo as praças, as ruas e os campos da revolução".[4] Mesmo quando, num poema de Maiakóvski, o coletivo de 150.000.000 desempenha o papel do herói, este é transformado num único Ivan coletivo, *bogatyr*[5] dos contos maravilhosos que, por sua vez, adquire as feições conhecidas do "eu" do poeta. Esse "eu" irrompe de uma maneira ainda mais evidente nos rascunhos do poeta.[6]

Em geral, o "eu" do poeta não se esgota nem se deixa abarcar pela realidade empírica. Maiakóvski passa numa de suas "inúmeras almas". "O espírito implacável da revolta eterna", o espírito irresponsável, sem nome nem patronímico, "simplesmente um homem dos tempos futuros" reveste-se de seus músculos. "Sinto que sou pequeno demais para mim mesmo. Alguém teima em escapar de mim." A angústia diante dos limites fixos e estreitos e o desejo de superação dos quadros estáticos constituem um tema que Maiakóvski varia sem cessar. Nenhum curral no mundo poderia conter o poeta e a horda desenfreada de seus desejos. "Arrasto o jugo diário, oprimido no curral terrestre", "A terra maldita agrilhoou-me", a tristeza de Pedro, o Grande, é a de um "prisioneiro acorrentado em sua própria cidade", o gado das províncias escapa "das zonas delimitadas pelo

governador". A grade da prisão transforma-se, nos versos de Maiakóvski, em masmorra do mundo, destruída pelo ímpeto cósmico, "pelas irisadas fendas do ocaso". O apelo revolucionário do poeta é dirigido "a todo aquele que se sente oprimido e que não suporta mais", "a quem se afligiu porque os laços do meio-dia são apertados". O "eu" do poeta é um aríete que golpeia o Futuro proibido; é a vontade "lançada além do limite derradeiro" para a encarnação do Futuro, para a plenitude absoluta da existência: "é preciso arrancar alegria ao futuro".[7]

Opondo-se a esse impulso criador para a transformação do futuro, há uma tendência à estabilidade de um presente imutável que se enche de trastes estagnados, que sufoca a vida segundo padrões estreitos e rígidos. O nome em russo para esse elemento é *byt*, a vida cotidiana. É curioso que, na língua e na literatura russa, essa palavra e seus derivados desempenhem um papel importante; do russo ela passou até mesmo para o ziriano,[8] mas nas línguas européias não há termo correspondente, talvez porque na consciência coletiva européia não exista qualquer oposição entre as normas estabelecidas da vida e o elemento capaz de excluir essas formas estáveis. A revolta do indivíduo contra os princípios fixos da convenção social pressupõe a existência desses mesmos princípios. A verdadeira antítese da vida cotidiana é o desmoronamento das normas, sentido imediatamente pelos que compartilham essa vida. Essa sensação de instabilidade dos princípios é conhecida desde os tempos antigos, não como generalização histórica, mas como experiência direta. Já na Rússia de Tchaadáiev combinava-se uma atmosfera de estagnação mortal a um sentimento de fra-

gilidade e inconstância: "Tudo passa, tudo acaba". Estamos em nossas próprias casas como se estivéssemos num alojamento; em família, temos a aparência de forasteiros; nas cidades, parecemos nômades. Como diz Maiakóvski:

> ... leis
> conceitos
> crenças
> os montes graníticos das capitais
> e a ruividão imóvel do mesmo sol
> tudo se tornou um tanto fluido
> um tanto rastejante
> um tanto diluído.

Mas esses deslocamentos, esse "vazamento do quarto" do poeta – tudo isso "mal é percebido, talvez somente com a pontinha da alma, como um sopro". A inércia continua a predominar. É esse o inimigo primordial do poeta, que não se cansa de voltar ao tema: "a vida cotidiana sem o menor movimento"; "tudo está como sempre foi durante séculos. É como um cavalo que não se move porque não foi chicoteado"; "a gordurinha invade as fendas da vida cotidiana e se solidifica ampla e silenciosamente"; "o charco da vida cotidiana encheu-se de lodo, cobriu-se com a lentilha-d'água da rotina"; "está coberta de mofo, a vidinha velha, velhinha de todos os dias"; "a vida cotidiana penetra em todas as frestas"; "faça cantar a escandalosa vida cotidiana!"; "coloca na ordem do dia a questão da vida cotidiana":

> No outono,
> inverno,
> primavera,
> verão
>
> Durante o dia
> durante o sono
> não aceito
> odeio tudo isto
> Tudo
> que em nós
> foi cravado por um passado de escravos
> tudo
> que como um enxame
> assentava-se
> e assentou-se como rotina
> até mesmo no nosso
> regime de bandeira vermelha.

Somente no poema "Sobre isto" revela-se claramente a luta desesperada do poeta com a vida cotidiana. Mas nesse poema ela não é personificada; é diretamente na vida cotidiana e entorpecida que o poeta crava o prego das palavras, e ela, em resposta, executa o rebelde "com todos os fuzis e baterias, com cada *mauser e browning*". Em outras obras de Maiakóvski, a vida cotidiana é personificada; porém, segundo nota do autor, não se trata de um ser vivo, mas de uma tendência animada. No poema "O homem", a definição desse inimigo é amplamente

generalizada: "Senhor de Tudo, meu rival, meu inimigo invencível". Mas também é possível dar uma forma a esse inimigo e localizá-lo; é possível chamá-lo, digamos, de Wilson, instalá-lo em Chicago e esboçar seu retrato com a linguagem hiperbólica dos contos maravilhosos. Mas segue-se, então, uma pequena nota: "Os artistas desenham os Wilson, os Lloyd George, os Clemenceau de bigodes, sem bigodes, mas em vão: é tudo a mesma coisa".[9] O inimigo é uma imagem universal, e as forças da natureza, as pessoas, as substâncias metafísicas – tudo não passa de aparências, de máscaras episódicas. "O mesmo careca, o grande mestre de dança conduz, sem ser visto, o cancã terrestre. Às vezes na forma de idéia, às vezes como diabo, às vezes brilhando como Deus, aparecendo atrás das nuvens." Se nós decidirmos traduzir a mitologia de Maiakóvski para a língua da filosofia especulativa, a equivalência exata dessa hostilidade seria a antinomia entre "eu" e "não-eu". É impossível encontrar um nome mais apropriado para o inimigo.

Assim como o eu criador do poeta não é envolvido pelo eu empírico, o último, inversamente, não é envolvido pelo primeiro. No desfile sem rostos de gente conhecida, enredada numa teia de aranha de apartamentos,

> Num deles
> — como a um gêmeo —
> reconheci
> a mim mesmo —
> eu
> próprio.

Este terrível duplo do poeta é seu eu convencional, é o proprietário-consumidor que Khlébnikov contrapõe ao inventor. Seu *pathos* é a estabilidade e o individualismo: "E o canto é meu, a casa e também o retratinho na parede".

O fantasma de uma ordem mundial imutável – da vida cotidiana universal acomodada em apartamentos – sufoca o poeta. "Surdo, o universo dorme."

> As revoluções sacodem dos impérios
> os corpos,
> o rebanho humano troca de vaqueiros,
> mas a ti,
> soberano descoroado dos corações,
> nenhuma revolta toca!

A essa força insuportável deve se opor uma insurreição sem precedentes, para a qual ainda não existe nome. "A revolução privará o czar de seu título. A revolução lançará nas padarias a fome das multidões. Mas que nome lhe darei?" Os termos da luta de classes não passam de analogias convencionais, de símbolos aproximados; são apenas um plano entre outros, *pars pro toto*. O poeta, testemunha "das peripécias de combates não acontecidos", reinterpreta a terminologia habitual. Nos esboços do poema "150.000.000" dão-se as seguintes definições: "Ser burguês não é ter capital e esbanjar dinheiro a rodo. É ser o calcanhar dos mortos na garganta dos jovens, é a boca tapada por pelotas de gordura. Ser proletário não significa andar sujo, ser aquele que faz girar as fábricas. Ser proletário é amar o futuro, que fará explodir a sujeira dos porões – acreditem".

Mais de uma vez anotou-se a ligação primordial da poesia de Maiakóvski com o tema da revolução. Mas deixou-se de lado uma outra combinação de motivos em sua obra: a revolução e a morte do poeta. Já há alusões a isso em "Tragédia"; posteriormente, o caráter não-fortuito dessa combinação torna-se "evidente até a alucinação". Não haverá clemência para o exército dos mártires nem para os voluntários condenados! O poeta é a vítima expiatória, sacrificada em nome da verdadeira e futura ressurreição universal (tema de "A guerra e o mundo"). Quando um ano qualquer chegar, coroado de espinhos pela revolução, "arrancarei minh'alma, pisotearei até esticá-la! – e a entregarei ensangüentada, como uma bandeira" (tema de "A nuvem"). Nos poemas dos anos da revolução, encontra-se o mesmo tema, porém tratado no passado. O poeta, mobilizado pela revolução, pisou "na garganta do próprio canto"[10] (esses versos de Maiakóvski estão entre os últimos publicados em vida; dirigidos aos camaradas futuros, são escritos com a plena consciência de um fim próximo). No poema "Sobre isto", o poeta é destruído pela vida cotidiana : "O massacre terminara [...]. Sozinhos, acima do Kremlin, os farrapos do poeta brilhavam ao vento como uma bandeira vermelha". Esse tema repete claramente as imagens de "A nuvem".

O poeta capta o futuro em seu ouvido insaciável, mas não lhe é concedido chegar à terra prometida. As visões do futuro estão entre as páginas mais intensas de Maiakóvski. "Nada de rotina" ("O proletário voador"); "O dia nasceu de tal modo, que os contos de Andersen arrastavam-se como cachorrinhos a seus pés"; "Não saberás se é o ar, uma flor ou um pássaro!

E canta, e cheira bem, e é colorido, tudo ao mesmo tempo"; "Chamem-nos de Abel ou de Caim, que diferença faz? O futuro chegou". Para Maiakóvski, o futuro é uma síntese dialética. A anulação de todas as contradições encontra sua expressão na imagem zombeteira de Cristo jogando damas com Caim, no mito de um universo varado de amor e na seguinte proposição: "A comuna é um lugar de onde os burocratas desaparecerão e onde haverá muitos versos e canções". A desunião atual, a contradição entre a construção técnica e a poesia – "tarefa de caráter delicado –, o lugar do poeta num regime operário" estão entre as questões mais agudas para Maiakóvski. "A quem é necessário", dizia ele, "que a literatura ocupe um lugar especial? Ou ela estará todos os dias no jornal todo, em cada página, ou ela absolutamente não é necessária. Mande ao diabo essa literatura que é servida só como sobremesa" (das reminiscências de Dmitri Liébedev). Maiakóvski sempre se referia com ironia às discussões sobre a inutilidade e a morte da poesia (no fundo, são discussões absurdas, dizia, mas úteis para revolucionar a arte). O poeta tinha em vista formular agudamente a questão da arte do futuro no poema "v Internacional", no qual vinha trabalhando longa e seriamente, mas que não conseguiu terminar. Fábula imaginada: a primeira etapa da revolução – a transformação social do mundo – está concluída. A humanidade está aborrecida. A vida cotidiana saiu incólume. É necessário um novo ato revolucionário, uma "revolução do espírito", dirigida pela "v Internacional" em nome de uma nova organização da vida, de uma nova arte, de uma nova ciência. A introdução publicada a este poema decreta que se eliminem as belezas do

verso, que se introduzam na poesia a brevidade e a precisão das fórmulas matemáticas, a lógica irrefutável. E nos apresenta um exemplo de construção poética segundo o modelo de um problema lógico. Quando me referi com ceticismo a esse programa poético, a esse sermão em versos contra a poesia, Maiakóvski sorriu: "Mas você não notou que a solução para o meu problema lógico é transmental?".

O admirável poema "Para casa" é dedicado à antinomia entre o racional e o irracional. É um sonho de fusão de ambos os elementos, de uma espécie de racionalização do irracional:

Eu me sinto
como uma fábrica soviética,
produzindo felicidade.
Não quero
que me colham
como a florzinhas nas clareiras
depois do trabalho pesado.
. . . .
Quero,
como os super-salários dos especialistas,
que o coração
receba rios de amor.
Quero
que ao final do trabalho
o comitê da fábrica
tranque meus lábios
à chave.

Quero
que à baioneta
a pena se iguale.
Que como sobre o ferro fundido
e a produção do aço,
diante do Politburo,
Stalin faça relatórios
sobre a produção de versos.
"É assim", diz,
"e assim...
E das tocas operárias
Até os cumes mais altos
subimos nós:
na União
das Repúblicas
a compreensão dos versos
está acima
das normas de antes da guerra..."

O tema da afirmação do irracional aparece na obra de Maiakóvski sob diferentes aspectos, e cada uma dessas imagens emerge repetidamente em sua poesia. As estrelas: "Pois se as estrelas brilham, é porque alguém precisa disto!". A extravagância da primavera: "Tudo está claro no que se refere ao pão, e no que se refere à paz também. Mas a questão cardinal sobre a primavera deve, a qualquer preço, ser resolvida". O coração, que transforma "o inverno em verão, a água em vinho": "É o meu coração, que hasteei como uma bandeira, milagre inusitado do

século xx". E a réplica do inimigo: "Se o coração é tudo, então para quê, para quê o juntei, meu querido dinheiro? Como ousam cantar? Quem lhes deu o direito? Quem mandou os dias enjulhecerem? Encerrem o céu com arame! Amarrem a terra nas ruas!". Mas o tema irracional mais decisivo em Maiakóvski é o amor. Tema que cruelmente se vinga daqueles que ousam esquecê-lo, que dispersa pessoas e coisas como a tempestade, que afasta todo o resto. E assim como a poesia, esse tema é inseparável da vida atual, ao mesmo tempo que está em desacordo com ela; ele aparece disseminado "entre os serviços, os lucros e o resto". O amor é esmagado pela vida cotidiana:

> Todo poderoso, tu, que inventaste um par de braços,
> que fizeste
> com que cada um tivesse uma cabeça –
> por que não inventaste
> que se pudesse, sem tormentos,
> beijar, beijar, beijar?!

Eliminar o irracional? Maiakóvski desenha um violento quadro satírico: de um lado, o tédio sonolento das revelações racionais – o benefício das cooperativas, o malefício da bebida, a educação política elementar de Biérdnikov, "os lugares vazios chamam-se buracos"; de outro lado, um arruaceiro ensandecido em escala planetária (poema "Um tipo"). Realce satírico de uma antinomia dialética.

Racionalização da produção, tecnologia, construção planejada – sim, se por detrás dessa construção "brilhar com

verdadeiro amor terrestre o olho entreaberto do futuro"; não – se essa construção for apego egoísta aos dias de hoje. Sob esta orientação, a grandiosa tecnologia transforma-se "no mais perfeito aparelho do provincianismo e da bisbilhotice em escala mundial" ("Minha descoberta da América"). É desse provincianismo planetário que, no ano de 1970, em *O percevejo*, a vida está saturada: uma organização racional, sem ímpeto, sem condensações supérfluas de energia, sem devaneios. A revolução social do mundo foi concluída, mas a revolução do espírito ainda está pela frente. A peça é um tácito panfleto contra os herdeiros espirituais daqueles tristes juízes que, numa sátira do jovem Maiakóvski, "invadiram o Peru sem saber direito nem por quê, nem para quê". Esses personagens de *O percevejo* apresentam muitas semelhanças com o *Nós* de Zamiátin, mas, em Maiakóvski, a própria antítese dessa comunidade racional utópica – a rebelião em nome do arbítrio insensato, do álcool e da felicidade pessoal descontrolada – é ridicularizada sem qualquer indulgência, ao passo que Zamiátin idealiza essa rebelião.

Maiakóvski conserva a fé inquebrantável em que, atrás das montanhas de infortúnios, atrás da multiplicação sedimentada das revoluções, há "verdadeiros paraísos terrestres", a única solução possível para todas as contradições. A vida cotidiana é apenas um sucedâneo da síntese do futuro; ela não elimina as contradições, mas somente as dissimula. O poeta rejeita a substituição da dialética pelo compromisso, pela conciliação mecânica das contradições. Os objetos do sarcasmo ferino de Maiakóvski são os conciliadores (*Mistério bufo*) e, depois da ga-

leria de burocratas-conformistas, desenhados nas propagandas, o *glavnatchpups* Pobedonossikov, "diretor-geral da administração da conciliação" (*Os banhos*). O papel essencial desses "seres artificiais" é o de constituir obstáculos no caminho do futuro. A máquina do tempo há de cuspi-los inevitavelmente.

A ilusão criminosa consiste em falsear com as garatujices da felicidade pessoal o único problema essencial da "vida maravilhosa" em escala mundial. É cedo para alegrar-se! O tema dos primeiros quadros de *O percevejo* é o cansaço diante do entusiasmo combativo da vida, do alinhamento no *front*, das metáforas militares. "E dá-lhe com as trincheiras! Já não estamos em dezenove. As pessoas querem viver por si mesmas." Construção familiar: "As rosas vão desabrochar e exalar seu perfume já nesse lapso de tempo". "Tal é a elegante conclusão do caminho de lutas do camarada." Oleg Baian, o cultor da beleza, formula: "Conseguimos conciliar as contradições de classe e outras, no que o olhar marxista enxergaria, por assim dizer, como numa gota d'água, a felicidade futura da humanidade, chamada, na linguagem popular, de socialismo" (num contexto anterior, mais lírico, a mesma idéia soava assim: "Ele está numa cama macia, com frutas e vinho no criado-mudo, ao alcance das mãos"). O ódio desmedido aos que buscam o repouso e o conforto está presente em cada linha lapidada de Maiakóvski. A esses responde o serralheiro em *O percevejo*: "Avancemos, todos juntos. Mas não é com uma bandeira branca que sairemos desses buracos de trincheira". No plano do drama interior, o mesmo tema é desenvolvido no poema "Sobre isto". O poeta implora pela

vinda do amor-salvador: "Confisque meu suplício! Revogue-o!". E Maiakóvski responde:

Deixa.
Não é preciso
nem palavra
nem pedido.
Será que
tu
sozinho
conseguirias?!
Espero
para dar à terra desprovida de amor
e ao mesmo tempo
para dar a toda
massa humana.
Há sete anos estou –
e posso ficar até duzentos
aqui pregado
esperando.
Na ponte dos anos
escarnecido,
redentor do amor terrestre,
devo ficar
e fico por todos , –
pagarei por todos
pagarei por todos.

Mas Maiakóvski sabe muito bem: ele pode envelhecer quatro vezes, ser quatro vezes rejuvenescido; isso será apenas a tortura quadruplicada, a multiplicação do horror diante do absurdo do cotidiano e diante das celebrações prematuras de triunfo. De qualquer modo, ele não chegaria a ver a revelação da plenitude absoluta do ser; o resultado final era inevitável: "Eu não vivi na terra o que me cabia até o fim, nem amei o que me cabia até o fim". Sua sina é a morte expiatória sem conhecer a alegria:

Para todos há uma bala
para todos há uma faca.
Mas para mim, quando haverá?
Para mim, o quê haverá?

A esta pergunta, Maiakóvski responde com firmeza.

Apesar de sua veemente repulsa aos "generais clássicos", os futuristas russos estão visceralmente ligados à tradição literária da Rússia. Não é por acaso que o lema tático de Maiakóvski, em tom de bravata ("E por que não atacamos Púchkin?"), transforma-se em atitude elegíaca para com o próprio Aleksándr Serguéievitch: "Mas breve/ estarei mudo/ e inerme,/ e mortos,/ seremos já/ quase vizinhos...".[11] Os sonhos de futuro de Maiakóvski, repetindo a utopia de Versilov,[12] seu hino à humanidade, o combate que ele trava, "décimo-terceiro apóstolo", contra Deus, sua negação ética de Deus, tudo isto está mais próximo do passado da literatura russa que do ateísmo oficial de plantão. Não é de modo algum ao catecismo de Iaroslávski que está ligada a fé de Maiakóvski na imortalidade

individual. Sua visão da ressurreição futura dos mortos em carne converge com a mística materialista de Fiódorov.

Na primavera de 1920, voltei a Moscou, então cercada pelo bloqueio. Trazia livros novos da Europa, informações sobre a atividade científica no Ocidente. Maiakóvski fez-me repetir várias vezes meus comentários, um tanto confusos, sobre a teoria geral da relatividade e a discussão que se desenvolvia a respeito na época. A liberação da energia, a problemática do tempo, a questão de saber se uma velocidade que ultrapassa o raio de luz não constitui a marcha inversa no tempo – tudo isso apaixonou Maiakóvski. Poucas vezes o vi tão atento, tão entusiasmado. "Você não acha", perguntou-me de chofre, "que é desse modo que adquiriremos a imortalidade?" Olhei-o surpreso e murmurei uma dúvida. Então ele apertou os maxilares com aquela obstinação hipnotizadora, provavelmente familiar a todos que o conheceram de perto, e disse: "Pois eu estou inteiramente convencido de que algum dia não existirá mais a morte. Vão ressuscitar os mortos. Vou procurar um físico que me explique o livro de Einstein ponto por ponto. É impossível que eu não entenda. Vou pagar a esse físico uma ração acadêmica".[13] Para mim, nesse instante revelou-se um Maiakóvski que eu não conhecia: a exigência da vitória sobre a morte o dominava. Logo ele me contou que estava escrevendo um poema, "IV Internacional" (depois renomeado como "V"), que trataria de todas essas questões. "Einstein será um membro dessa Internacional. Esse poema será até mais importante que '150.000.000'." Naquela época, Maiakóvski andava obcecado com o projeto de enviar a Einstein um telegrama de felicitação

– da arte do futuro para a ciência do futuro. Nunca mais voltamos a esses temas em nossas conversas. O poema "v Internacional" permaneceu inacabado. Mas no epílogo do poema "Sobre isto" encontramos os versos: "Eu vejo, vejo claramente até os detalhes [...] Incólume à decomposição e à destruição, brilhando, eleva-se através dos séculos a oficina das ressurreições humanas". No epílogo de "Sobre isto", encontramos uma

Requisição em nome de .....
(Peço-lhe, camarada químico, que você mesmo preencha!)

Para mim não resta a menor dúvida de que, para Maiakóvski, este não é absolutamente um título literário, mas uma autêntica requisição dirigida a um calmo químico de testa larga do século xxx.[14]

Ressuscite-me
Ainda que apenas
porque fui um poeta
e esperei por isso,
recusando as tolices do cotidiano.
Ressuscite-me
mesmo que seja só por isso!
Ressuscite-me
quero viver o que me cabe!

Esse mesmo Instituto Futuro de Ressurreições Humanas reaparece, no plano cômico, em *O percevejo*. É um motivo cons-

tante nas últimas obras de Maiakóvski. Tema da peça *Os banhos*: "Proveniente do futuro, por meio da máquina do tempo, surge uma mulher fosforescente, encarregada de escolher os melhores e transferi-los para o século futuro"; "Ao primeiro sinal nos lançamos e atravessamos o tempo decrépito [...]. O tempo, em seu vôo, varrerá e liberará o balastro, prenhe de velharias, o balastro devastado pela incredulidade". Vê-se, mais uma vez, que a crença é a garantia da ressurreição. Os homens do futuro devem transformar não apenas aquilo que está diante deles, mas também o passado. "Nós rompemos a barreira do tempo a pontapés [...]. Tal como escrevemos, assim será o mundo na quarta-feira, e ontem, e hoje, e sempre, e amanhã e depois pelos séculos dos séculos" (de "150.000.000"). Os versos em memória de Lênin são cifrados, mas tratam da mesma coisa:

E a morte
a tocá-lo
não se atreverá;
ele pertence
ao orçamento do futuro!
Ouvem
os jovens
estas estrofes sobre a morte
mas no coração escutam: imortalidade.

Nas obras mais antigas de Maiakóvski, a imortalidade física pessoal realiza-se a despeito da experiência científica. "Estudantes! É besteira tudo o que sabemos e aprendemos! Física,

química e astronomia – tudo isso é bobagem" ("Ascensão de Maiakóvski"). Nessa época, a ciência consistia para Maiakóvski na arte vã de extrair a cada segundo a raiz quadrada, na coleta desumana dos fragmentos petrificados do verão retrasado. O panfletário "Hino ao cientista" transforma-se em ode autêntica e entusiasta somente quando ele vê no "cérebro futurista de Einstein", na física e na química do futuro, instrumentos milagrosos da ressurreição humana. "O Volga do tempo humano no qual fomos jogados, como toras de madeira, pelo nosso nascimento, para que nos debatêssemos e fluíssemos com a corrente – esse Volga agora se submete a nós. Obrigarei o tempo a parar e a correr em qualquer direção, a qualquer velocidade. Os homens poderão sair dos dias, assim como os passageiros dos bondes e dos ônibus [...]. Você pode transformar em redemoinhos os extensos, lentos anos da dor, encolher a cabeça nos ombros; acima de você, sem ferir nem tocar, o projétil do sol haverá de passar cem vezes por minuto, acabando com os dias escuros" (estas palavras de Maiakóvski são as que mais se aproximam das de Khlébnikov).[15]

Mas quaisquer que sejam os caminhos para a imortalidade, sua imagem na mitologia poética de Maiakóvski permanece invariável: para ele não há ressurreição sem corpo, sem carne – a imortalidade não pode se dar no além; ela é inseparável da terra. "Sou pelo coração, mas onde está o coração dos que não têm corpo? Ele olha fixamente para o chão [...]. O rebanho sem corpo só persegue a tristeza!" ("O homem"). "Nós queremos viver na terra – nem acima, nem abaixo dos pinheiros, dos cavalos e das ervas" (*Mistério bufo*). "Com toda a força do coração

acredito nesta vida, neste mundo. Acreditei e acredito" ("Sobre isto"). O terrestre eterno é o sonho de Maiakóvski. Esse tema da terra contrapõe-se fortemente a qualquer abstração supraterrestre e imaterial; ele se apresenta, na poesia de Maiakóvski e de Khlébnikov, numa encarnação densa e fisiológica (às vezes não se trata sequer de corpo, mas de carne); sua expressão máxima é o culto sincero aos animais e à sua sabedoria.

"Erguem-se dos cômoros sepulcrais e cobrem-se de carne os ossos enterrados" ("A guerra e o mundo"). Isso não é apenas a realização literária de um esquema burlesco. O futuro, que ressuscita os homens do presente, não é apenas um procedimento poético, uma motivação extravagante do entrelaçamento de dois planos narrativos. É o mito mais secreto de Maiakóvski.

Esse amor incessante a um futuro miraculoso está ligado, na obra de Maiakóvski, a uma hostilidade à criança pequena, o que, à primeira vista, não é compatível com esse futurismo fanático. Mas, na realidade, o tema obsessivo do ódio ao pai, o "complexo dos pais", coexiste em Dostoiévski com a veneração dos antepassados, com o respeito à tradição, assim como no mundo espiritual de Maiakóvski, no qual a crença abstrata na transformação do futuro do mundo aparece naturalmente ligada ao ódio à eternidade nefasta do amanhã concreto, que prolonga o hoje ("todos os calendários se parecem!"), a uma hostilidade inextinguível a esse "amoreco de galinha choca" que, sem cessar, reproduz a vida cotidiana de sempre. Maiakóvski podia, abstratamente, levar em consideração a missão criadora "dos bebês do coletivo" em sua

luta interminável contra o velho, mas ele mesmo estremecia quando entrava correndo na sala uma criança de carne e osso. Maiakóvski não reconhece na criança concreta o seu próprio mito do futuro. Para ele, ela não passa de um novo filhote multifacetado do inimigo. É por isso que encontramos, no formidável roteiro de cinema de Maiakóvski (*Como vai?*),[16] personagens infantis grotescas que são um prolongamento digno dos filhos de Manílov,[17] Aristides e Temístocles. Seu poema juvenil "Algumas palavras sobre mim mesmo" começa com o verso "Eu gosto de ver as crianças morrendo". Aqui, o infanticídio é elevado a tema cósmico: "Sol! Meu pai! Tem piedade de mim, tu ao menos, e não me atormentes! Meu sangue foi derramado por ti e corre como uma senda no vale". Em "A guerra e o mundo", esse "complexo infantil" aparece novamente, no mesmo contexto solar, como um motivo secular e ao mesmo tempo pessoal:

Ouçam –
o sol lançou seus primeiros raios
ainda sem saber
para onde ir
depois do trabalho –
e esse sou eu,
Maiakóvski,
que aos pés do ídolo
deixo
um bebê decapitado.

A ligação entre o tema do infanticídio e o do suicídio é evidente: são maneiras diferentes de privar o presente de sucessão, de "interromper o tempo decrépito".

A concepção de Maiakóvski sobre a função do poeta está ligada à crença na superação do tempo, na vitória sobre sua marcha contínua. A poesia não é uma superestrutura mecânica que se acrescenta ao edifício acabado da vida cotidiana (não por acaso, Maiakóvski estava estreitamente ligado aos críticos formalistas); um poeta genuíno "não se alimenta da vida cotidiana; seu focinho não está voltado para o chão". "Os fracos pateiam no lugar e esperam que o acontecimento tenha passado, para o refletir; os fortes se adiantam a ponto de puxar o tempo que ultrapassaram." O poeta que adianta e apressa o tempo, imagem constante em Maiakóvski, não seria a verdadeira imagem do próprio Maiakóvski? Khlébnikov e Maiakóvski profetizaram com grande exatidão a revolução (até as datas); isto é apenas um detalhe, mas de importância considerável. Parece que nunca como em nossos dias o destino do poeta se desnudara em suas palavras com sinceridade tão impiedosa. Ele anseia conhecer a vida antecipadamente e a reconhece em sua própria história. Tanto para o teurgo Blok, como para o marxista Maiakóvski, é evidente que os versos são ditados ao poeta por uma força primordial e inexplicável. "De onde vem esse ritmo-ronco fundamental – não se sabe." Ignora-se, também, onde ele reside: "fora de mim ou dentro de mim? É mais provável que dentro de mim". O poeta sente a coerção de seus próprios versos, e seus contemporâneos, a fatalidade de seu destino. Será que alguém não teria hoje a sensação de que os

livros do poeta são um roteiro por meio do qual ele representa o filme da sua própria vida? O poeta é o protagonista, e estão previstos também outros papéis, cujos intérpretes são recrutados diretamente no curso da ação, conforme as exigências da intriga, predeterminada até nos detalhes do desfecho.

O motivo do suicídio, tão estranho à temática dos futuristas e da LEF,[18] aparece constantemente na obra de Maiakóvski – desde as suas primeiras obras, onde loucos se enforcam em sua luta desigual contra a vida cotidiana (o maestro, o homem de dois beijos) até o roteiro de *Como vai?*, em que uma matéria jornalística sobre o suicídio de uma moça horroriza o poeta. E quando conta de um membro da Juventude Comunista que se dera um tiro, Maiakóvski acrescenta: "Como ele se parece comigo! Que horror!". Ele mesmo experimenta todas as variantes do suicídio: "Rejubilai-vos! Ele se penitencia [...]. A roda da locomotiva abraçará meu pescoço [...]. Correr até o canal e meter a cabeça entre os dentes da água [...]. E o coração anseia por um tiro, e a garganta sonha com a navalha [...]. A água me atrai, o declive me arrasta sobre os telhados [...]. Boticário, dê-me algo para soltar sem dor minh'alma no espaço [...]".[19]

Um resumo da autobiografia poética (ou, quem sabe, litomontagem) de Maiakóvski: a alma do poeta cultiva a dor extraordinária da geração atual. Não será por isso que seu verso está carregado de ódio contra as fortalezas da vida cotidiana e que essas palavras trazem as "letras dos séculos futuros"? Mas, "cidadão fiscal, palavra de honra, as palavras são caras ao poeta". Uma imagem de Maiakóvski, desde o princípio, é aquela em que ele diz: "Sairei pela cidade, deixando a alma aos farrapos nas lanças

das casas". A cada passo torna-se mais aguda a consciência da inutilidade do combate contra a vida cotidiana. O ferro dos suplícios marcou-o a fogo. Não há possibilidade de vitória antecipada. O poeta está condenado ao "exílio do presente".

Mamãe!..
Diga às minhas irmãs, Liúdia e Ólia,
Que não há para onde fugir.

Este motivo perde, pouco a pouco, seu caráter literário. Passa, inicialmente, dos versos à prosa: "Não há para onde fugir" (nota à margem do poema "Sobre isto") e da prosa para a vida: "Mamãe, irmãs e camaradas, perdoem-me – este não é o melhor modo (não o aconselho aos outros), mas eu não tenho saída" (da carta de despedida de Maiakóvski).

Ele já estava preparado há muito tempo. Quinze anos antes, no prólogo a uma coletânea de versos, ele escrevia:

Penso, mais de uma vez:
Seria melhor talvez
pôr-me o ponto final de um balaço.
Em todo caso
eu
hoje vou dar meu concerto de adeus.[20]

O tema do suicídio torna-se mais obsessivo à medida que o tempo passa. A esse tema são consagrados os poemas mais intensos de Maiakóvski: "O homem" (1916) e "Sobre isto" (1923).

Cada uma dessas obras é um canto lúgubre da vida cotidiana que triunfa sobre o poeta; o *leitmotiv* é "a canoa do amor se quebrou no cotidiano" (verso da carta de despedida). O primeiro poema é uma descrição minuciosa do suicídio de Maiakóvski. No segundo já está claro o caráter não-literário desse tema; trata-se já de literatura factual. Mais uma vez – porém de modo ainda mais angustiante – desfilam as imagens do primeiro poema; as etapas da existência são traçadas com precisão: a "meia morte", no turbilhão do horror cotidiano e a "morte derradeira" : "no coração o chumbo! Para que não haja nem mesmo um tremor!". O tema do suicídio é tão real, que seria impossível esboçá-lo melhor ("não há motivo para uma lista das dores mútuas, das desgraças e das ofensas") – são necessários exorcismos, são necessários panfletos acusadores, que diminuam a marcha inexorável do tema. Já o poema "Sobre isto" abre esse longo ciclo conjuratório: "Não lhes darei a satisfação de ver que, aliviado da minha carga, eu me calo"; "Seria bom, para mim, viver mais e mais, arrastado através dos anos". O apogeu deste ciclo são os versos a Serguei Iessiênin. Paralisar, de caso pensado, o efeito dos versos que Iessiênin escreveu antes de morrer – este é, segundo as palavras de Maiakóvski, o objetivo principal do poema. Lendo-o agora, porém, ele soa ainda mais fúnebre do que as últimas linhas de Iessiênin. Essas linhas colocam um sinal de igualdade entre a vida e a morte, ao passo que o único argumento que restou a Maiakóvski em favor da vida é que ela é mais difícil que a morte. É uma propaganda tão duvidosa como certos versos anteriores, proclamando que somente a descrença no além-

túmulo faz parar diante de uma bala, tão duvidosa como seu "sejam felizes" de despedida.

Mas os autores dos necrológios de Maiakóvski batem sempre na mesma tecla: "podia-se esperar tudo de Maiakóvski, menos que pusesse fim à própria vida. Poderia ser qualquer pessoa, menos Maiakóvski" (E. Adámovitch); "ligar a idéia de suicídio à sua imagem é quase impossível" (A. Lunatchárski); "a morte não é compatível com a figura do poeta totalmente devotado à revolução" (B. Málkin); "sua morte está em total desacordo com a vida que levou e com a sua obra" (editorial do *Pravda*); "uma morte assim não combina em absoluto com o Maiakóvski que nós conhecemos" (A. Khalátov); "isso não tem nada a ver com ele. Ou será que nenhum de nós conheceu Maiakóvski?" (M. Koltsov); "ele, obviamente, não dava nenhuma razão para que esperássemos um fim desses" (Piotr Pílski); "não dá para entender. O que faltava a ele?" (Demian Biédni).

Será possível que todos esses homens de letras tenham se esquecido de tudo a tal ponto, ou a tal ponto não tenham entendido "tudo que Maiakóvski criou"? Ou era tão forte a convicção geral de que tudo não passava, afinal, de ficção, de invenção? A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar. Será possível terem se esquecido da admiração de Maiakóvski pelo "verdadeiro devotamento, pelo martírio" de seu mestre, Khlébnikov? "A biografia de Khlébnikov é igual a suas brilhan-

tes construções verbais. Sua biografia é um exemplo para os poetas e uma repreensão aos comerciantes da poesia." Pois foi o próprio Maiakóvski quem escreveu que até o traje do poeta, até sua conversa doméstica com a mulher deveriam estar determinados pela totalidade de sua produção poética. Maiakóvski compreendia perfeitamente a estreita ligação entre biografia e poesia. Depois dos derradeiros versos escritos por Iessiênin, diz Maiakóvski, sua morte tornou-se um fato literário. "Logo se tornou claro em que medida este verso vigoroso, e justamente *verso*, levaria os vacilantes à corda e ao revólver." Abordando a autobiografia, Maiakóvski ressalta que os fatos da vida do poeta são interessantes "somente se forem cristalizados em palavras". Mas quem se atreve a afirmar que o suicídio de Maiakóvski não foi cristalizado em palavras? Nada de bisbilhotices, suplicava Maiakóvski antes da morte. E aqueles que insistem em separar a morte "estritamente pessoal" do poeta de sua biografia literária criam uma atmosfera de bisbilhotice pessoal, de bisbilhotice maligna: um silêncio significativo.

É um fato histórico: os que o rodeavam não acreditavam nos monólogos líricos de Maiakóvski – "ouviam, sorrindo, o célebre histrião". As máscaras da vida foram confundidas com sua imagem verdadeira: de início a pose de janota ("É bom quando a alma está agasalhada pela blusa amarela para não ser examinada"); depois, os modos de jornalista profissional cheio de ardor: "É bom gritar, quando se é atirado entre os dentes do cadafalso: *Beba o chocolate Van-Houtten!*". Mas quando o poeta, pondo em prática um *slogan*, esgoelava em todos os tons: "Beba um rótulo dourado duplo!", "Quem pensa na própria felicidade compra logo um bilhete de loteria do governo!", os ouvintes e leitores viam o reclame, viam a propaganda, mas não enxergavam os dentes do cadafalso. É mais fácil acreditar nos benefícios da loteria e na admirável qualidade das chupetas do Mosselprom[21] do que no limite do desespero humano, do que no martírio e na morte próxima de um poeta. O poema "Sobre isto" é o lamento contínuo mais desesperado em muitos séculos, mas Moscou não acredita em lágrimas; o público aplaudia e vaiava a acrobacia artística seguinte, os mais novos "absurdos maravilhosos", e quando, em vez do teatral suco de mirtilo, viu derramar-se o verdadeiro sangue viscoso, ficou perplexo: é incompreensível, não tem nada a ver com nada!

Às vezes o próprio Maiakóvski, numa atitude de autodefesa, contribuía deliberadamente para a perpetuação do erro. Uma conversa de 1927 mostra isso. Eu lhe disse: "A soma das vivências possíveis atrofiou-se. É possível prever o desgaste prematuro da nossa geração. Rapidamente se multiplicam os sintomas. Pegue um poema de Assiéiev: 'O que há conosco, o que há conosco, será que perdemos nossa juventude?'. E Chklóvski cantando as próprias exéquias!". E Maiakóvski: "É completamente absurdo! Para mim tudo ainda está por vir. Se eu pensasse que o melhor de mim está no passado, isto seria o fim". Lembrei a Maiakóvski os versos que escrevera pouco antes:

Nasci,
        cresci,
                alimentaram-me à mamadeira, –

vivi,
    trabalhei,
        comecei a envelhecer...
E minha vida passará,
            como passaram ao longe as ilhas
dos Açores.

E Maiakóvski disse: "Bobagem! É só o fechamento formal! É só uma imagem. Iguais a este se pode fazer quantos se queira. O poema 'Para casa' terminava assim:

Quero ser compreendido pelo meu país,
mas se não for, – fazer o quê?
Atravessarei minha pátria de lado
como a chuva oblíqua de verão.

E Brik disse: 'Corte, não combina com o tom'. Então eu cortei".

O rígido credo literário dos formalistas conduzia inevitavelmente a poesia dos futuristas russos à antítese do formalismo – ao "grito bruto do coração", à sinceridade despudorada. O formalismo colocava o monólogo lírico entre aspas, maquiava o "eu" poético sob um pseudônimo. O horror toma proporções imensas quando subitamente a fantasmagoria do pseudônimo se revela, e, derrubando as fronteiras, os fantasmas da arte emigram para a vida, como a moça de um antigo roteiro de Maiakóvski, raptada de um filme por um pintor louco.

Ao final de sua vida, a ode e a sátira encobriram completamente aos olhos da opinião pública a elegia de Maiakóvski, que ele, aliás, identificava com a poesia lírica em geral. No Ocidente, nem se suspeitava dessa vertente essencial da poesia de Maiakóvski. O Ocidente conhecia apenas o "tamborileiro da Revolução de Outubro". Essa vitória do caráter propagandístico pode ser explicada também em outros planos. No plano artístico, os versos de "Sobre isto" eram uma "repetição do passado" intensificada e levada à perfeição. O caminho do poema elegíaco foi esgotado por Maiakóvski em 1923. Seus versos para jornal eram rascunhos poéticos, experiências para a fabricação de um material novo, para a elaboração de gêneros não-experimentados. Aos comentários céticos que fiz em relação a esses versos, Maiakóvski respondeu: "Depois você os entenderá". E quando apareceram as peças *O percevejo* e *Os banhos*, entendi de fato que os versos dos últimos anos representavam um enorme trabalho de laboratório sobre a palavra e o tema, que esse trabalho tinha sido magistralmente utilizado em suas primeiras experiências no campo da prosa teatral e que encerrava possibilidades inesgotáveis de desenvolvimento.

Finalmente, em relação ao contexto social, os versos jornalísticos de Maiakóvski são uma passagem do impetuoso ataque frontal para a estafante guerra de posições. A vida cotidiana esfarela-se numa multidão de miudezas que destroçam o coração. E não se trata mais de "lixo com um rosto verdadeiro e característico", mas de "lixo vulgar, pequeno, mesquinho". Impossível deter sua investida com julgamentos grandiloqüentes, "no geral e no todo", com teses sobre o comunismo, meros recursos poéticos. "É preciso ver os exércitos inimigos, dirigir a pontaria." É preciso combater "o enxame de mesquinharias"

da vida cotidiana "com pequenas coisas", sem lastimar que o combate tenha se degenerado. Descobrir procedimentos para descrever "as miudezas que podem ser também um passo bem calculado para o futuro" – é assim que Maiakóvski compreende a solicitação social imediata dirigida ao poeta.

Assim como não é possível reduzir Maiakóvski apenas ao plano da propaganda, são também superficiais e opacas as interpretações unilaterais sobre a morte do poeta.

"Os dados preliminares da investigação indicaram que o suicídio foi provocado por motivos de ordem estritamente pessoal." A isto o próprio Maiakóvski respondeu na sua autobiografia: "Por motivos pessoais, mas sobre o modo coletivo de vida".

"Não se deve submeter às miúdas disposições pessoais os interesses de uma grande obra", ensina Béla Kun ao defunto. Mas Maiakóvski já havia retrucado com antecedência (em "Sobre isto"):

Nesse tema
pessoal
miúdo
cantado mais de uma vez
e de cinco
eu girava feito um esquilo da poesia
e quero girar de novo.
Esse tema
agora
é tal como uma prece de Buda
e afia a faca do negro nos amos.

Se Marte
tem um coração humano que seja
então ele também
agora
range
sobre o mesmo tema.

O folhetinista satírico Koltsov apressa-se em explicar: "Maiakóvski estava envolvido até o pescoço com seus assuntos práticos, e de grupo, e literários e políticos. Foi um outro quem disparou o tiro, um oportunista, que dominou momentaneamente o psiquismo debilitado do poeta militante e revolucionário. Foi o resultado de um acúmulo momentâneo de circunstâncias". E novamente vem à cabeça a velha réplica de Maiakóvski:

É danoso, o sonho.
E é inútil sonhar;
é preciso suportar a chatice do serviço.
Mas acontece
que a vida
despontará em outra dimensão
e o grandioso
se entenderá
através da ninharia.

"Nós condenamos o ato absurdo, injustificado de Maiakóvski. Morte estúpida, covarde. Não podemos, decididamente, deixar de protestar contra sua fuga da vida, contra seu fim in-

sensato." Tais são os vereditos oficiais (do Soviete de Moscou e de outros). Mas já em *O percevejo* esses discursos fúnebres tinham sido parodiados por Maiakóvski: "'Zoia Beriózkina suicidou-se!' 'Ih, agora vão cobri-la de impropérios na célula do partido.'" Um professor na futura comuna mundial: "'O que é o suicídio? Você disparou contra si mesmo? Foi um acidente?' 'Não, foi por amor.' 'Que absurdo... Por amor deve-se construir pontes e gerar filhos... Mas você...' 'Sim, sim, sim!'".

Por diversas vezes a realidade repete com fidelidade terrível as linhas paródicas de Maiakóvski. "Não tenho tempo de passear de barco", fanfarrona Pobedonóssikov, principal personagem cômica de *Os banhos*, cujos traços nos remetem a Anatóli Vassílitch [Lunatchárski]: "Essas pequenas distrações são para secretários de outra ordem. 'Navega, minha gôndola!' Eu não tenho gôndola, mas um navio do Estado". No encontro em memória de Maiakóvski, Lunatchárski, docilmente fazendo eco a seu dublê cômico, apressa-se em esclarecer que os versos de despedida sobre a canoa do amor quebrada "soam tristemente": "Sabemos muito bem que não foi numa canoa do amor que ele navegou por nossos mares agitados – ele era o capitão de um grande navio social". Os esforços de se desatrelar da tragédia "estritamente pessoal" de Maiakóvski às vezes soam como paródia intencional. Os jornais publicam uma resolução dos escritores de Oriékhovo-Zuiévski, nos arrabaldes de Moscou, que "prometem à opinião pública soviética que não se esquecerão jamais do conselho do finado de não seguir o seu exemplo".

É estranho que exatamente aqueles que habitualmente pregam um determinismo rigoroso, que exigem explicações

sociológicas, usem as definições "fortuito, pessoal" etc. Como se pode falar de episódio pessoal quando, no curso de alguns anos, toda a fina flor da poesia russa foi varrida?

Quando, num poema de Maiakóvski, cada país chega ao homem do futuro com suas melhores oferendas, a Rússia traz a poesia: "De cujas vozes a potência mais alta se entrelaçou no canto!". O Ocidente entusiasma-se com a arte russa: o ícone e o filme, o balé clássico e os novos experimentos teatrais, o romance de ontem e a música de hoje. Mas a poesia, talvez a melhor das artes russas, ainda não se tornou verdadeiramente um artigo de exportação. Ela é por demais íntima e indissoluvelmente ligada à língua russa para que suporte as adversidades da tradução. A poesia russa conheceu duas épocas de brilhante florescimento: o início do século XIX e o século atual. E, também na primeira ocasião, seu epílogo deu-se pelo desaparecimento prematuro e em massa de grandes poetas. Para se ter uma idéia do que significam os números seguintes, basta imaginar em que medida seria prejudicada a herança de Schiller, Hoffmann, Heine e sobretudo de Goethe se eles tivessem saído de cena por volta dos 40 anos. Ryléiev foi executado aos 31 anos. Aos 36, Bátiuchkov enlouquece. Aos 22 anos morre Venevítinov, e aos 32, Diélvig. Aos 34, Griboiédov é assassinado, Púchkin aos 37 e Liérmontov aos 26. Suas mortes foram caracterizadas mais de uma vez como formas de suicídio. O próprio Maiakóvski comparava seu combate contra a vida cotidiana aos duelos de Púchkin e de Liérmontov. É muito parecida, também, a reação da sociedade de ambas as épocas a essas perdas prematuras. Irrompe novamente a sensação de

um súbito e profundo vazio, a impressão horrível de uma fatalidade aguda, que pesa sobre a vida espiritual russa. Mas agora, como antes, outros temas são mais candentes e prementes.

São incompreensíveis para o Ocidente os insultos estúpidos e desenfreados aos mortos. Um certo Kikin expressou sua decepção com a prisão de Martínov, assassino do canalha e covarde Liérmontov. E Nicolau I fez a seguinte oração fúnebre ao poeta: "A um cão, morte de cão". E no jornal *Rul*, em vez de necrológio, uma coletânea de injúrias pesadas, que concluía assim: "A vida de Maiakóvski não cheirava mesmo bem; não estaria aí a justificativa para seu fim trágico?" (Ofrossímov). Mas quem são Kikin ou Ofrossímov? Nulidades semi-analfabetas, que a história da cultura russa somente citará por terem defecado sobre a tumba fresca dos poetas. É incomparavelmente mais penoso quando Khodassévitch, que esteve ligado à poesia, despeja o esgoto de insultos e mentiras em cima do poeta morto. Ele sabe o peso do que diz, sabe que está difamando um dos maiores poetas russos. E quando vitupera que foram dados a Maiakóvski somente uns quinze anos produtivos – "o tempo de vida de um cavalo" – está cuspindo no próprio prato, zombando com a corda no pescoço, fazendo troça do balanço trágico de sua própria geração. Se o balanço de Maiakóvski foi "estou quites com a vida", o destino mirrado e mesquinho de Khodassévitch ilustra "a mais terrível das amortizações, a amortização do coração e da alma".

Isso diz respeito aos Levinson[22] emigrados. Mas a tradição da época de Púchkin é retomada por certos Andréi Levinson de coloração moscovita, que agora tentam substituir o rosto vivo

do poeta por uma imagem canônica de hagiografia. Em contrapartida, o próprio Maiakóvski falou sobre o que se passava antes numa intervenção feita num sarau literário, uns dias antes do disparo: "Soltam tantos cachorros em cima de mim e acusam-me de tantos pecados que cometi ou não, que às vezes me dá vontade de ir para qualquer lugar e ficar lá por um par de anos, só para não ouvir as injúrias!". Esse assédio que emoldura sua morte foi descrito por Maiakóvski antecipadamente e com precisão:

Cheia de injúrias
                    uma página de jornal voa atrás da outra!
Como boato nos ouvidos!
Apanhe, difame!
Que sou um inválido, doente de amor.
Deixem a tina para os seus esgotos.
Não atrapalho vocês.
                        Para quê tantos insultos?
Eu sou apenas verso,
                        eu sou apenas alma.
Mas por baixo:
                Não!
                        Você é nosso inimigo secular.
Já houve um assim –
                        Um hussardo!
Cheire pólvora!
                O chumbo da pistola.
Abra a camisa!
                Não celebre um covarde!

Este é um outro exemplo do que chamam de "falta de lógica" entre o fim de Maiakóvski e os seus últimos dias.

Há questões fecundas para os publicistas – os culpados da guerra, a responsabilidade pela morte do poeta. Os biógrafos, aficcionados da investigação detetivesca, tentarão desvendar o motivo imediato do suicídio. E à variegada multidão de poeticidas – o "filho da puta do Dantès", "o bravo major Martínov"[23] – acrescentarão mais um. Aqueles que investigam as bases dos fenômenos, se estiverem ressentidos com a Rússia, provarão facilmente, com citações exatas e exemplos históricos, o perigo de se exercer o ofício de poeta neste país. E se estiverem ressentidos apenas com a Rússia de hoje, também não será difícil montar, com provas sólidas, a tese correspondente. Mas eu penso que estava mais próximo da verdade um jovem poeta eslovaco, quando disse: "Mas vocês pensam que isso só acontece lá? Pois hoje, no mundo inteiro, é a mesma coisa". Essa foi uma resposta às declarações, infelizmente convertidas em truísmos, sobre a mortificante falta de ar, fatal para o poeta. Há países onde se beija a mão de uma mulher, e países onde apenas se diz: "beijo-lhe a mão". Há países onde à teoria do marxismo respondem com a prática do leninismo, países em que a insensatez dos valentões, a fogueira da fé e o Gólgota do poeta não são apenas expressões figuradas. A morte de Maiakóvski, nos versos do tcheco Stanislav Neumann e do polonês Slonimski, não está ligada ao acaso, mas à existência dos poetas que ficam. E no final das contas, a peculiaridade da Rússia não reside tanto no fato de que seus grandes poetas desapareceram tragicamente, mas no fato de que existiram.

Após os fundadores do simbolismo, as grandes nações do Ocidente não tiveram grande poesia.

O problema não está nas causas, mas nas conseqüências, por mais tentador que seja refugiar-se da consciência dolorosa do fato em alguma problemática da causalidade.

> Não basta construir a locomotiva –
> Faz-se rolar as rodas e ela some.
> Mas se o canto não estronda na estação,
> De que adianta a corrente alternativa?

Estes versos de Maiakóvski pertencem a "Ordem ao exército das artes". Nós vivemos o assim chamado período de reconstrução, e é provável que ainda venhamos a construir muitas hipóteses científicas e locomotivas de toda espécie. Mas nossa geração já está predestinada a cumprir a penosa façanha de construir sem cantar. E mesmo que novos cantos comecem logo a ressoar, serão de uma outra geração, representados por uma outra curva do tempo. Além do mais, nada indica que tenham começado a ressoar. Fica a impressão de que a história da poesia russa do nosso século ainda irá plagiar e superar a história do século XIX. "Aproximavam-se os fatídicos anos quarenta." Anos de pesada letargia poética.

Existe uma caprichosa correlação entre as biografias das gerações e a marcha da história. Cada época tem seu próprio inventário de confisco do patrimônio privado. A história tira proveito da surdez de Beethoven, do astigmatismo de Cézanne. Variam tanto a idade de recrutamento das gerações, como

os prazos de cumprimento da obrigação histórica. A história mobiliza o ardor juvenil de algumas gerações e a índole madura ou a sabedoria dos velhos de outras tantas. Desempenhados seus papéis, os que ontem dominavam os pensamentos e os corações abandonam a boca de cena e passam ao segundo plano da história, para terminar seus dias vivendo de rendas espirituais ou de aposentadoria num asilo de velhos. Mas às vezes as coisas tomam outro caminho. Nossa geração estreou extraordinariamente cedo: "Somente nós somos a face de nosso tempo. A trompa do tempo ressoa por nosso intermédio". Mas não há, até agora – e disto Maiakóvski deu-se conta muito cedo –, nem rendição nem reforço parcial. Entretanto, a voz e o *pathos* falharam, a reserva aberta de emoções, alegria e aflição, sarcasmo e entusiasmo foi consumida, e eis que a convulsão dessa geração sem sucessores aparece não como um destino particular, mas como o rosto do nosso tempo, uma sufocação da história.

Lançamo-nos em direção ao futuro com excessivo ímpeto e avidez para que pudéssemos reter algum passado. O elo dos tempos foi rompido. Vivemos, pensamos e acreditamos demais no futuro, não temos mais a sensação de uma atualidade que se baste a si mesma, perdemos o sentimento do presente. Fomos testemunhas e participantes de grandes cataclismas sociais e científicos, entre outros. A vida cotidiana ficou para trás. Como na magnífica hipérbole do jovem Maiakóvski, "a outra perna ainda vem correndo na rua vizinha". Sabemos que as idéias dos nossos pais já estavam em desacordo com a vida cotidiana deles. Lemos as linhas severas sobre como nossos pais

suportaram a velha, abafada e dura vida cotidiana. Mas nossos pais ainda mantinham restos de crença no caráter confortável e obrigatório dessa vida material. Para seus filhos, restará um ódio declarado aos trastes ainda mais gastos, ainda mais estranhos. E eis que "as tentativas de construir uma vida pessoal fazem pensar nas experiências de aquecer o sorvete".

O futuro também não nos pertence. Daqui a algumas dezenas de anos, seremos chamados, sem qualquer piedade, de gente do milênio passado. Tínhamos apenas cantos apaixonantes sobre o futuro e, de repente, esses cantos, frutos da dinâmica do presente, transformaram-se em fatos da história literária. Quando os cantores são assassinados e as canções, arrastadas ao museu e presas ao passado, a geração atual torna-se ainda mais desolada, mais abandonada e mais perdida, mais deserdada, no sentido verdadeiro da palavra.



POSFÁCIO

Nossos críticos gostam de acertar suas contas ou de cuidar de espionagem política e familiar e deixam de lado as questões de língua. *(...) Antes de nós não havia a arte da palavra.*[1]

Essa afirmação de A. Krutchônikh (1886-1968), retirada de um dos manifestos cubo-futuristas, traz à baila uma questão também cara aos formalistas russos: a recusa às interpretações extraliterárias do texto. O assim chamado formalismo, surgido por volta de 1915-16, sempre provocou muitas controvérsias, até ser extinto em 1930, tachado de "pequeno-burguês" e condenado pelo partido por seu "desvio ideológico". Primeiro movimento crítico russo que se preocupou sistematicamente em colocar a obra literária no centro de sua atenção, interessou-se por problemas de ritmo, métrica, estilo e composição, acentuando fortemente a diferença entre literatura e vida e deixando de lado as habituais explicações biográficas, psicológicas, sociológicas e outras.

Assim, embora não seja bem verdade que a crítica russa tivesse sempre sacrificado a análise formal em nome do conteúdo, houve momentos, como a segunda metade do século XIX, em que as questões estéticas foram consideradas

supérfluas e ultrapassadas. Era o momento em que surgia a *intelligentsia*, que, considerando a literatura mais como um meio de propaganda política e de "conscientização" ideológica, voltava-se principalmente para o conteúdo da mensagem, rejeitando a herança cultural das classes ociosas. Com o tempo essa idéia arrefeceu, mas ficou, nos anos que se seguiram, a tendência de ver na literatura uma manifestação do pensamento social, o que reduzia as obras literárias a meros documentos que serviam de material auxiliar das disciplinas complementares da História. Diante desse quadro, Aleksándr Vesselóvski (1838-1966), autoridade mais relevante na Rússia sobre a história literária comparativa, aponta a necessidade de delimitar o campo da ciência literária que, nessa situação, compara com uma "terra de ninguém". Insiste, ainda, no estudo da poesia mais do que do poeta e interessa-se pelos recursos artísticos por ele utilizados.

Aleksándr Potebniá (1835-1891), por sua vez, apresenta-nos o problema da relação entre o pensamento e a linguagem, e postula uma inadequação mútua entre a palavra e a idéia. Para ele, o pensamento tende a subjugar a palavra, a reduzi-la a estado de serva. É na obra poética que o 'ideal' da língua – a emancipação da palavra da tirania da idéia – se aproxima mais de sua realização.

Apesar das idéias de Vesselóvski e Potebniá, em finais do século XIX a maioria dos estudiosos da literatura ainda estava muito voltada para as questões ideológicas, considerando a questão da forma como secundária. Por outro lado, como lembra Krystyna Pomorska[2], "nas décadas de 80 e 90 do último século, a escola de lingüística russa, que até então tinha seguido a orientação dos neogramáticos, estabeleceu-se em torno de Fortunatov, em Moscou, e evoluiu aos poucos em direção ao estruturalismo".

Roman Jakobson, que viria a se tornar um dos principais nomes do Formalismo russo, começou a fazer seus estudos nos seminários de discípulos de Filip Fiódorovitch Fortunatov (1848-1914). Antes disso, porém, Jan Baudoin de Courtenay (1845-1929) tornou-se o fundador da moderna lingüística estrutural, formulando, antes de Ferdinand de Saussure, os princípios da fonologia. Sua escola viria a influenciar o grupo da OPOIAZ (*Óbchestvo pro izutchéniu poetítcheskovo iazyká* – Associação para o Estudo da Linguagem Poética), produto do movimento futurista na literatura.

Foi quando surgiu o movimento simbolista na Rússia. Assim, os poetas das últimas décadas do século XIX seriam os responsáveis pelo restabelecimento da poesia, depois de um longo período de predomínio da prosa. Fenômeno parecido já havia acontecido no final do século XVIII até 1809, quando nasceram os poetas da geração de Púchkin, que marcariam o chamado século de ouro da poesia russa. Depois deles viria uma geração de grandes prosadores, período em que alguns poetas, apesar de seus dons excepcionais, viriam a ocupar uma posição secundária na literatura de seu tempo. Por ser menos hermética que a poesia, a prosa se prestaria melhor à função de veicular idéias sociais por parte da *intelligentsia*.

O surgimento do movimento simbolista trouxe um renascimento do estudo do verso, recriando a teoria da poesia como

arte verbal. Foi o primeiro movimento a tratar da questão do som na poesia, atribuindo-lhe uma função semântica, especial, igualando o elemento sonoro aos elementos pictóricos e às linhas geométricas.

Em 1916, com o surgimento, em Petersburgo, da OPOIAZ, propõe-se uma redefinição do verdadeiro objeto dos estudos literários, com a recusa categórica das interpretações extraliterárias do texto e a rejeição de elementos como a filosofia, a sociologia, a psicologia e a biografia como ponto de partida para a abordagem da obra literária. Pouco antes (1914-1915) havia sido fundado, em Moscou, o "Círculo Lingüístico de Moscou", formado por estudantes interessados em realizar estudos de lingüística e de poética, desenvolvendo as idéias de Ferdinand de Saussure a respeito do estudo sincrônico da linguagem e conseqüentemente deixando de lado qualquer interpretação histórica.

O Círculo Lingüístico de Moscou contava, entre seus membros, com Roman Jakobson, além de poetas responsáveis pela produção mais avançada da época. Entre eles, Khlébnikov e Maiakóvski. A aliança entre a crítica formalista e a poesia arrojada e revolucionária coincidia com a necessidade de uma maior especificidade em relação ao problema literário. Na primeira metade do século XX, quando, na Rússia, tem início uma significativa renovação nas artes plásticas, muitos poetas, entre eles Khlébnikov, começam a se interessar pela pintura, enquanto muitos pintores, como Maliévitch, escrevem versos. As duas atividades se manteriam ligadas por muito tempo, uma influindo no desenvolvimento da outra.

Essa aproximação das duas artes proporcionou, no campo da poesia futurista, e principalmente cubo-futurista, uma série de experimentações inéditas em que a palavra e o traço pictórico ou gráfico se complementavam num único objeto artístico. Para a vanguarda russa, escrever e desenhar – a produção das palavras e a produção das imagens – são parte do mesmo processo.

Formalistas e futuristas acreditavam na tarefa de libertação da palavra poética como um novo campo de estudo. Roman Jakobson estava ligado tanto a Maiakóvski quanto a Khlébnikov, e era um dos freqüentadores das reuniões dos cubo-futuristas moscovitas. Por sua vez, Maiakóvski se interessava vivamente pelos trabalhos do Círculo Lingüístico de Moscou, cujas reuniões freqüentava esporadicamente. As teorias antigenéticas e antipsicológicas da OPOIAZ encontram uma base prática adequada na poesia futurista. Os futuristas chegavam a rejeitar a autoria, como o próprio Maiakóvski, muitas vezes herói e título de seus próprios poemas: a primeira edição do poema "150.000.000", publicada entre 1919 e 1920, saiu sem o nome do autor, que queria que cada leitor completasse e melhorasse o poema.

Pois bem: em "A geração que esbanjou seus poetas", Roman Jakobson, contrariando, ao menos aparentemente, os princípios autobiográficos do primeiro formalismo, reflete sobre a vida do poeta e seu destino, e não mais sobre o ritmo de seus versos, tratados fora de qualquer fundamento na vida do poeta. Escrito em 1930, após o suicídio de Maiakóvski, e publicado em Berlim, em opúsculo com um artigo de M. S.

Mirski, em 1931, Jakobson lança a seguinte pergunta: "Será que alguém não teria, hoje, a sensação de que os livros do poeta são um roteiro por meio do qual ele representa o filme de sua própria vida?".

A respeito da gênese desse artigo, S. Guindin[3] comenta que, no início de 1997, Hugh McLean, pesquisador da literatura russa, enviou-lhe o original de uma carta de Jakobson, de 1º de outubro de 1976, a ele endereçada. Em carta anexa, datada de 9 de janeiro de 1997, McLean explicava que, após a realização, em Moscou, do Congresso "100 Anos de Roman Jakobson", concluiu que tal carta estaria melhor guardada na Rússia, e confiou-a a Guindin.

Na carta, McLean dizia: "(...) em 1975 a Editora 'Mouton' reeditou, na Holanda, o livro *A morte de Vladímir Maiakóvski*, surgido pela primeira vez em 1931, em Berlim, e que havia se tornado uma raridade bibliográfica. Esta edição continha o famoso artigo de Jakobson "A geração que esbanjou seus poetas". Quando surgiu a nova edição da "Mouton", a revista americana *Slavic Review* pediu-lhe que escrevesse uma crítica. McLean, então, escreveu a Jakobson, pedindo-lhe que lhe falasse sobre as condições em que ele havia escrito o artigo, sobre seu estado emocional na ocasião e que lhe explicasse o porquê do artigo ter surgido naquele formato, em edição à parte, junto com o artigo de Mirski. Jakobson gentilmente respondeu à carta, e a crítica de McLean foi publicada no volume 36 da *Slavic Review* de março de 1977 (pp. 154-5). A carta de Jakobson dizia o seguinte:

Caro Hugh,
Obrigado pela gentileza em relação às minhas antigas páginas, sobre as quais Mandelstam disse, certa vez: "palavras bíblicas" e Lilia Brik: "você percebeu o que ninguém reparou!".

A morte de Maiakóvski me abalou até os ossos, pela sua realização inesperada, prevista de longa data. Nas cartas de Elsa Triolet (...) e Ehrenburg que se seguiram, falou-se sobre a perseguição delirante e sobre a insuportável solidão espiritual de Maiakóvski na última fase de sua vida. Era um dever falar sobre a geração que se arruinou, e eu enclausurei-me por alguns dias e escrevi sem parar. Terminando, convidei amigos russos que viviam ou estavam de passagem por Praga, li para eles o escrito, que surpreendeu tanto Bem, quanto Guessen, Slavitski e Tchijévski, e na primeira vez que o silêncio geral se interrompeu, Bogatirév gritou: "Você nunca mais escreverá algo tão forte e profundo!". Assim também reagiu Ilia Ehrenburg, ao receber uma cópia datilografada. A tradução reduzida em alemão, feita por Hekter, ucraniano que trabalhava no *Prager Presse* e no *Slavische Rundschau*, foi publicado nesta revista. Resolvi criar uma coletânea de artigos e lembranças sobre Maiakóvski, e me dirigi a Ehrenburg, Elsa Triolet, Puni, Altman, Larionov, Mirski – e, parece-me, a Davi Burliuk, mas, por diversos motivos, ninguém, exceto Mirski, me enviou nada; não foi fácil chegar a um acordo com o editor russo (...), não me restando outra alternativa a não ser publicar os dois artigos, que permaneceram retidos nos porões da censura hitlerista e stalinista (...)

A respeito dessa carta, S. Guindin, comentando algumas de suas passagens, chama a atenção para o trecho em que Jakobson fala do impacto que a morte de Maiakóvski lhe causou, "pela sua realização inesperada, prevista de longa data". Intrigado, Guindin pergunta, tirando, assim, suas próprias conclusões: "mas prevista por quem?". "Evidentemente que pelo próprio poeta em seus versos. Mas para o amigo e filólogo ela é 'inesperada'. Por quê?", pergunta Guindin. E conclui que Jakobson, apesar de saber de cor os prognósticos proféticos contidos na obra do poeta ("E o coração anseia por um tiro, e a garganta sonha com a navalha"; "Seria melhor, talvez, pôr-me o ponto final de um balaço"; "Boticário, dê-me algo para soltar sem dor minh'alma no espaço"...) viu neles somente o famoso "procedimento" (*priom*), que aspira figurar como único herói da ciência da literatura. Alguns anos depois, Jakobson diria:

> O motivo do suicídio na poesia de Maiakóvski foi, um dia, considerado um simples procedimento literário. Pensariam assim até hoje, se Maiakóvski (...) tivesse morrido de pneumonia aos 26 anos.[4]

Sabe-se que os formalistas russos, a princípio, em sua devoção unilateral pelo "procedimento", tiveram a "motivação" em pouca estima. Victor Erlich[5] lembra que, em seu estudo sobre Khlébnikov ("A novíssima poesia russa"), Jakobson interpreta o "urbanismo" dos poetas futuristas, seu culto à civilização da máquina, como uma "justificação ideológica da revolução do vocabulário poético, um expediente futu-

rista para introduzir novas e heterodoxas combinações verbais". Constituindo-se numa reação contra o "biografismo" acadêmico, a posição formalista pregava, nas palavras de Eikhenbaum, que "a arte (...) é um processo contínuo, que se contém em si mesmo, sem nenhuma relação causal com a 'vida', o 'temperamento' ou a 'psicologia'. Em poesia, "o rosto do autor é uma máscara",[6] e, portanto, nem mesmo na análise de versos líricos intensamente pessoais, as considerações psicológicas eram tomadas demasiado ao pé da letra. Sobre esta questão, V. Chklóvski, que até o fim da vida não se afastou do desprezo pela pesquisa biográfica em literatura, reagiu à interpretação jakobsoniana da obra tardia de Maiakóvski, dizendo:

> A consciência do pesquisador é fragmentada e arcaica; é difícil reconhecer Roman Jakobson – autor de pesquisas interessantes, em trabalhos sobre o verso de Maiakóvski. O excepcional lingüista, que fez tanto pela vanguarda científica, de repente volta à análise biográfica, (...) para o encontro de protótipos.[7]

Numa afirmação que se tornou célebre, retirada de "A novíssima poesia russa", escrita em 1919, o jovem Jakobson havia dito que "(...) o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade (*literatúrnost*), ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária". E ainda: "(...) que outros imponham ao poeta as idéias expressas em sua obras! Incriminar o poeta pelas idéias e sentimentos é tão absurdo como o comportamento do público medieval, que batia no ator que

representava Judas; é tão absurdo como culpar Púchkin pelo assassínio de Liénski".

Por volta de 1928 Jakobson já havia ampliado suas perspectivas, acreditando que somente a correlação da série literária com outros aspectos da cultura pode explicar o movimento histórico. Ele mesmo comenta[8] que, durante os anos trinta, na Tchecoslováquia, viveu o desabrochamento da poesia tcheca de vanguarda e ligou-se a jovens poetas e pintores, repetindo sua experiência de juventude em Moscou. Nessa ocasião, interessou-se pela questão da relação estrutural interna entre o homem e a obra, pondo em dúvida o dogma que rejeitava qualquer relação entre a arte e seu fundo pessoal e social. Do contato estreito com a poesia tcheca, apaixonou-se pela obra lírica de Karel Hynek Macha, tentando demonstrar a existência de uma ligação orgânica entre seus versos, seu diário íntimo e suas cartas. Segundo Jakobson, era impossível dizer se os diários e cartas eram mais "verdadeiros" que seus versos: "Não tenderíamos a acreditar num poeta (...) quando nos assegura que 'desta vez' nos dará uma versão não-adulterada da verdade; nem tampouco devemos entendê-lo ao pé da letra quando nos diz que sua narração é pura invenção".[9] Foi nessa época que escreveu os artigos "O que é poesia?" (1933-1934), "Notas sobre a prosa do poeta Pasternak" (1933) e "A estátua na simbólica de Púchkin" (1937), todos eles dedicados à questão do caráter intrincado das relações entre arte e vida.

Em "A geração que esbanjou seus poetas", Jakobson fala da poesia de Maiakóvski como um guia para ser interpretado na vida real. Quando ele diz, na carta a McLean, que a morte

do poeta o "abalou até os ossos", fica, para alguns, a impressão de que o abalou não apenas pela perda irreparável, mas também pela consciência da própria cegueira. Para S. Guindin, a morte de Maiakóvski esclareceu o próprio caminho de Jakobson, que, pela primeira vez, usou a palavra "geração", colocando-se, dessa forma, como parte integrante de um todo que se perdia. Neste mesmo artigo, ele revela:

> Lançamo-nos em direção ao futuro com excessivo ímpeto e avidez para que pudéssemos reter algum passado. O elo dos tempos foi rompido. Vivemos, pensamos e acreditamos demais no futuro, não temos mais a sensação de uma atualidade que se baste a si mesma, perdemos o sentido do presente.

A esse respeito, Ripellino diz, sobre Maiakóvski: "em poucos poetas é tão assíduo, tão exasperado, o tema do futuro. A ânsia de competir com o tempo e com o universo juntamente com um gosto pelo complicado e pelo gigantesco levaram-no a projetar na própria criação a longinqüidade da terra e do firmamento, as parábolas bíblicas, e sobretudo as paisagens quiméricas do futuro".[10] Porém, não lhe é concedido entrar na Terra Prometida. Na interpretação de Jakobson, Maiakóvski é apresentado como um lutador incansável contra o cotidiano em nome do futuro. O cotidiano pressupõe uma inabalável ordem mundial pequeno-burguesa, a propensão ao conforto e a qualquer estabilização dos dias de hoje. A revolução social é apenas a forma metafórica da revolta espiritual, da revolução da alma. Mas o poeta é ven-

cido pelo cotidiano, e seu suicídio é comparado aos duelos de Púchkin e Liérmontov.

Para alguns, o suicídio de Maiakóvski, que Jakobson considerou simbólico de toda a geração, parece ter sido o primeiro alerta que o levou a pensar no problema do "mito poético", ou seja, a relação específica entre a vida e a obra de um escritor. Boris Schnaiderman,[11] por sua vez, destaca o caráter histórico da visão de Jakobson sobre o fenômeno literário, "embora de um historicismo que não vê na História apenas o 'estudo do passado'. O que ele quer é ver nas obras tanto do passado como do presente aquele fluxo que nos permite discernir o essencial e que nos obriga, inequivocamente, a uma visada para o futuro". Essa visada para o futuro colocaria Jakobson sempre na frente das correntes críticas do seu tempo. Como lembra Boris Schnaiderman, já em 1919, em "A novíssima poesia russa", ele estava longe das afirmações extremadas de seus companheiros do formalismo russo, no sentido de que a arte e a literatura nada teriam a ver com a vida social. Pois, no mesmo trabalho, lemos: "O desenvolvimento de uma teoria da linguagem poética será possível somente quando a poesia for tratada como um fato social, quando se criar uma espécie de dialetologia poética".

Logo, para Boris Schnaiderman, as ironias de Chklóvski sobre a utilização de material biográfico por um lingüista como Jakobson não procedem. Trata-se do "desdobramento dialético da mesma linha de pensamento, quando ele escreve, em "A geração que esbanjou seus poetas":

> A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar.

Krystyna Pomorska, no posfácio aos seus *Diálogos* com Roman Jakobson destaca, como uma das particularidades do gênio criador do lingüista, a constância de seus interesses científicos, lembrando que suas paixões de juventude nunca foram renegadas ("não há fuga para outro domínio); há, apenas, uma "reelaboração conseqüente das mesmas premissas fundamentais, uma compreensão sempre maior de um material cada vez mais vasto".[12] Na verdade o formalismo russo procurou na literatura viva, e não apenas nos monumentos do passado aquilo que podia caracterizar a linguagem da obra literária. Apesar de estudar o específico, inerente à literatura, afirmava, como Maiakóvski, a necessidade de fundir a arte na vida cotidiana: "Abaixo a arte, viva a vida!". Boris Schnaiderman[13] ressalta que nisso havia um paradoxo, mas um paradoxo de que se tinha consciência e que se aceitava como um dos aspectos dialéticos do fenômeno literário. E Jakobson, alguns anos mais tarde, diria: "O formalismo evoluía para o método dialético, permanecendo ao mesmo tempo fortemente marcado pela herança mecanicista". E se, de início, os formalistas assumiram formulações agressivas contra a velha estética, insistindo na separação da literatura e da vida social, tratava-se de uma tática para atrair as atenções por meio do exagero. A esse res-

peito B. Eikhenbaum já alertava para o risco de se julgar todo movimento literário ou científico a partir de seus manifestos, e não de suas obras.

"Ligar a idéia de suicídio à sua imagem é quase impossível"; "Uma morte assim não combina absolutamente com o Maiakóvski que conhecemos"; "Ele, obviamente, não dava nenhuma razão para que esperássemos um fim desses" etc. Foi dessa maneira que a crítica reagiu ao suicídio do poeta, para a indignação de Jakobson, perplexo diante da incapacidade de se entender "tudo que Maiakóvski criou" e incrédulo diante da tendência geral de se acreditar que "tudo não passava realmente de ficção, de invenção". E lembra que o próprio Maiakóvski compreendia perfeitamente a grande eficácia da articulação entre biografia e poesia. Abordando a autobiografia, Maiakóvski ressalta que os fatos da vida do poeta são interessantes "somente se forem cristalizados em palavras". Para Jakobson, o suicídio de Maiakóvski foi cristalizado em palavras, mas "as máscaras da vida foram confundidas com sua imagem verdadeira", e "quando, em vez do teatral suco de mirtilo, viu-se derramar o verdadeiro sangue viscoso", todos ficaram perplexos. Segundo ele, o formalismo colocava o monólogo lírico entre aspas, maquiando o "eu" poético sob um pseudônimo.

Ora, o tema do suicídio é recorrente na poesia de Maiakóvski, na qual, segundo Joseph Frank, a imensidão do desejo individual, estendendo-se até a ânsia de imortalidade pessoal – literalmente considerada –, se associa a um ódio do cotidiano que Jakobson vê como peculiarmente russo e que Maiakóvski, cada vez mais, identifica com o mundo que emergia da revolução bolchevique. "Arte e vida, nesse caso, não podem ser separados, e o velho formalista Jakobson fala, com visível *pathos*, da 'agonia atroz' de descobrir repentinamente a transparência do pseudônimo [poético], quando os fantasmas da arte, varrendo as fronteiras, entram na vida, tal como a jovem garota num velho roteiro de Maiakóvski, que é raptada de um filme por um pintor louco."[14]

Joseph Frank lembra que o próprio Jakobson estava sempre voltado para o futuro e é especialmente apropriado que muito de sua obra, em vez de encerrada e definitiva, tenha aberto caminhos para a exploração futura. Boris Schnaiderman, em seu artigo "Uma visão dialética e radical da literatura", afirma que, com muita freqüência, certos trabalhos de Jakobson eram atacados pela "falta de fundamentação", pelo "arrojo da especulação, não apoiada em fatos"; mas que, passados alguns anos, os "fatos" a que os críticos se referiam aparecem com mais clareza, e a especulação, que a princípio parecia arrojada demais, começa a nos aparecer como prenúncio de algo que já teve o seu desenvolvimento.

Para Jakobson, o papel do futuro na obra poética ilumina, às vezes, com uma significação profética, o mito que o poeta cria em si de seu próprio destino. No caso de Maiakóvski, o mito sobre uma investida da revolução mundial do espírito está repleto de ecos da biografia do poeta; seu interesse pela possibilidade de ressurreição é um eco de seu entusiasmo mitogenético pelo tema da reversibilidade do tempo e da vitória sobre a morte. O poeta, com sua fé inquebrantável no futuro e nos progressos da ciência, apostava firmemente na imortalida-

de física e na possibilidade de ressurreição. Mas seu entusiasmo pelo futuro é aniquilado quando esse futuro concreto significa a repetição dos dias de hoje, da mesma forma que ele não reconhece na criança concreta seu próprio mito do futuro, na medida em que ela encarna "um novo filhote do inimigo multifacetado". Como lembra Jakobson, tanto o suicídio quanto o infanticídio, temas recorrentes na poesia de Maiakóvski, são maneiras de privar o presente de sucessão, de "interromper o tempo decrépito".

Vittorio Strada, em seu artigo "Por que Maiakóvski não podia envelhecer"[15] recorda o comentário de Jakobson feito a Lilia Brik em 1919, em que o lingüista revela que não conseguia imaginar Maiakóvski velho. Brik teria replicado: "Maiakóvski velho? Está aí uma coisa que ele nunca será! Já tentou duas vezes disparar contra si, deixando uma bala no carregador da pistola. Um dia a bala atingirá o alvo". Para Strada, o suicídio de Maiakóvski não foi um gesto impulsivo, mas um ato ponderado, movido por "um orgulho profundo e uma honestidade profunda". O poeta, que desde quando era futurista "tinha esbofeteado o filisteísmo burguês pré-revolucionário, viu-se circundado, depois da revolução, por um filisteísmo agigantado, que jamais se deixava esbofetear e contra-atacava com agressividade desapiedada".

"O futuro, que ressuscita os homens do presente, não é apenas um procedimento poético, uma motivação extravagante do entrelaçamento de dois planos narrativos. É o mito mais secreto de Maiakóvski", diz Jakobson, mostrando que o biografismo é parte integrante da poética de Maiakóvski, tanto

quanto a representação artística de acontecimentos históricos, sociais e políticos de sua época. Sua obra está repleta de exemplos dessa natureza. Em "Como fazer versos?"[16] ele toca na função social da poesia, colocando como um dos dados indispensáveis para o início do trabalho poético a existência na sociedade de um problema cuja solução é concebível unicamente por meio de uma obra poética. O poeta participou de diversas campanhas sanitárias, compondo poemas e elaborando cartazes que tratavam, obviamente, de fatos reais, sociais. Não é de se estranhar, portanto, que fatos de sua vida pessoal acabassem também sendo transformados em material literário.

Paradoxalmente, para um formalista, é motivado justamente por um fato extra-literário e extra-crítico (a morte do poeta) que Jakobson se propõe a descobrir indícios – até mesmo biográficos – dessa morte na poesia de Maiakóvski. Para Jakobson, o biografismo só é aceitável como fenômeno intraliterário, pois a representação artística de elementos biográficos (ou autobiográficos) constrói-se por meio da língua poética, e não da língua comum. Para ele, o biografismo só pode ser aceito enquanto procedimento (*priom*); sua importância só pode ser entendida no âmbito da literariedade (*literatúrnost*). Nesse sentido, podemos dizer que o biografismo não desestabiliza a noção de literariedade, já que os elementos biográficos na obra do escritor passam por um processo de evolução literária que implica no próprio conceito de *literatúrnost*; em alguns casos, como no de Maiakóvski, o biografismo pode ser encarado como mais um dos procedimentos (*priom*) que, somado aos demais, resulta na *literatúrnost*, ou seja, no caráter

literário da obra. A partir do momento que se transforma em texto literário, o fato perde seu caráter biográfico mais imediato, adquirindo, dessa forma, um caráter ficcional.

Produzido numa época conturbada da história russa, o ensaio "A geração que esbanjou seus poetas" converte-se num texto-chave para a reflexão sobre a obra de Maiakóvski, bem como sobre questões de Lingüística e Teoria Literária que preocupavam os futuristas e formalistas, constituintes da vanguarda artística e científica da época no que se refere aos estudos da linguagem poética enquanto tal. Apesar disso, ainda não tinha tradução em português.

Aparecem, no ensaio, inúmeras citações de poemas. Alguns deles já haviam sido traduzidos por Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos, insuperáveis na intenção de recuperar tanto forma quanto conteúdo. Nesse caso, optou-se por utilizar essas traduções consagradas, devidamente identificadas nas notas. Quanto à tradução da maioria dos poemas, trata-se mesmo de um trabalho pioneiro.



NOTAS

A GERAÇÃO QUE ESBANJOU SEUS POETAS

1 A expressão "poesia de câmara" não é utilizada aqui no sentido pejorativo. "De câmara" era, por exemplo, a poesia de Baratínski ou de Innokenti Ánnenski.

2 Khlébnikov fala de sua própria morte por meio de imagens de suicídio: "Como? Zanguézi morreu! / Mais do que isso, degolou-se com a navalha. / Que triste novidade! / Que notícia infeliz! / Deixou uma breve nota: / 'Navalha, à minha garganta!' / A larga lâmina de ferro / Cortou a água de sua vida; ele não existe mais".

3 Primeiro manifesto do grupo futurista de que Maiakóvski fazia parte. Trata-se de uma coletânea formada por um manifesto com o mesmo título, oito poemas de Khlébnikov, seis de Lívchits, três trechos em prosa de N. Burliuk, quatro *sketches* de Kandinski, dois poemas curtos de Maiakóvski, dois ensaios de D. Burliuk e dois artigos de Khlébnikov. [N.T.]

4 L. Trótski, *Literatura e revolução*, capítulo 4. [N.T.]

5 *Bogatyr*: herói do *epos* russo e dos mitos eslavos; figura de grande estatura e força descomunal. [N.T.]

6 "Nome novo / Saia / voe / para o espaço da morada do mundo / milenar / céu baixo / suma o fundazul. / Sou eu / Eu, eu / Eu / Eu / Eu / Eu / saneador inspirado da terra..."

7 Verso de "A Serguei Iessiênin" (1926), escrito por Maiakóvski em resposta ao poema de despedida deixado pelo poeta suicida; tradução de Haroldo de Campos in *Maiakóvski: poemas* (São Paulo: Perspectiva, 1992), p. 114. [N.T.]

8 Em russo, *zirianski*, ou "zyriène", na tradução francesa (*Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1976). Na versão em espanhol (*Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, Fondo de Cultura Económico, 1992), relaciona-se esta língua aos komi. A República de Komi é uma república autônoma multinacional no extremo Nordeste da Rússia. [N.T.]

9 Maiakóvski trabalhou na ROSTA, a Agência Telegráfica Russa, de 1919 a 1922, pintando cartazes e redigindo comentários em verso. Nes-

ses cartazes, muitas vezes, confrontam-se proletários e burgueses: de um lado, solenes operários com ferramentas e bandeiras; de outro, soberbos e gordos burgueses de cartola. Entre estes últimos, Clemenceau, Wilson e Lloyd George. [N.T.]

10 Referência ao poema "A plenos pulmões", escrito entre dezembro de 1929 e janeiro de 1930. [N.T.]

11 "Jubileu", 1924, traduzido por Haroldo de Campos em *Maiakóvski: poemas*, ed. cit., p. 45. [N.T.]

12 Personagem de *O adolescente* de Dostoiévski. [N.T.]

13 Atribuída na época a cientistas, escritores e artistas. Como houvesse grande escassez de alimentos, o governo estabeleceu o racionamento e, de acordo com as normas que se fixaram, os intelectuais reconhecidos pelas instituições acadêmicas oficiais recebiam ração privilegiada. [N.T.]

14 Em "Sobre isto", um químico do século XXX vai ressuscitar alguns mortos e procura um nome entre os do século XX. [N.T.]

15 Palavras de Tchudakov em *Os banhos*. [N.T.]

16 O filho engatinha com o cachorro. "Meu *cacholinho* é *adestlado*: ele não faz xixi quando ele *qué*, mas quando eu *quelo*." A mãe está extasiada. "Meu Totó é uma gracinha, não é mesmo? É um menino tão adiantado para a sua idade!"

17 Personagem de *Almas mortas*, de Gógol. [N.T.]

18 LEF, ou *Levii Front Iskússtv*: "*Front* esquerdo das artes". [N.T.]

19 "Ascensão de Maiakóvski", parte do poema "O homem", de 1916. [N.T.]

20 "A flauta-vértebra" (1915) foi parcialmente traduzido por Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman em *Maiakóvski: poemas*, ed. cit., p. 73. [N.T.]

21 União Moscovita das Empresas Produtoras da Indústria Agrícola. Maiakóvski e Rodchenko realizaram material de propaganda para essa empresa soviética.

22 Militante bolchevique, protagonista do romance de Aleksander Fadeiév *Razgrom* (A derrota), de 1926.

23 Respectivamente, responsáveis pela morte em duelo de Púchkin e Liérmontov.

POSFÁCIO

1 "Novos caminhos da palavra" – "Novie puti slova" (Trad. e notas de Homero Freitas de Andrade), publicado originalmente na coletânea *Os três* (Troie), de 1913.

2 Cf. *Formalismo e Futurismo* (São Paulo, Perspectiva, 1972), p. 21.

3 GUINDIN, S. "K Istorii Sozdaniia i Vospriiatiia Stati 'O pokolenii rastrativchem svoíkh poétov'". (A respeito da criação e recepção do artigo 'A geração que esbanjou seus poetas') in *Roman Jakobson: Teksty, Dokumenty, Issledovaniia* (Roman Jakobson: Textos, Documentos, Estudos), Moscou, R.G.G.U: 1999, pp. 161-4).

4 Via GUINDIN, S., op. cit.

5 Cf. ERLICH, V. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 279.

6 Via ERLICH, op. cit., p. 289.

7 GALUCHKIN, A. "Echio raz o pritchinakh razyba V. G. Chklovskovo i R. O. Iakobsona". ("Novamente sobre as causas do rompimento de Chklóvski com Jakobson) in *Roman Jakobson: Teksty, Dokumienty, Issledovaniia* (Roman Jakobson: Textos, Documentos, Estudos), Moscou, R.G.G.U: 1999, pp. 138-9.

8 JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. *Diálogos*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 140.

9 Via ERLICH, V., op. cit., p. 289.

10 *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, p. 111.

11 "Uma visão dialética e radical da literatura" in JAKOBSON, R. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, pp. 175-181.

12 JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 156.

13 Prefácio de *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

14 Cf. FRANK, J. "Roman Jakobson: o Mestre Lingüista" in *Pelo prisma russo*. São Paulo: EDUSP, 1992.

15 Traduzido por Homero Freitas de Andrade, a partir do original em italiano (*URSS – Rússia*. Milano: Rizzoli, 1985; pp. 150-4).

16 In SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 167-219.



ÍNDICE DE AUTORES E PERSONALIDADES

ASSIÉIEV, Nikolai Nikoláievitch (1889-1963): poeta, estudioso da literatura, escritor memorialista, participante do grupo futurista "Centrífuga".

ADAMÓVITCH, Gueórgui Víktorovitch (1884-1972): crítico e poeta.

BÁTIUCHKOV, Konstantin Nikoláievitch (1787-1855): poeta lírico e ensaísta.

BIÉDNI, Demian (pseudônimo de Efim Alekséievitch Pridvórov; 1883-1945): publicista e poeta muito popular na época do comunismo de guerra, graças aos seus versos satíricos e às suas fábulas.

BLOK, Aleksándr Aleksandrovitch (1880-1921): filólogo, ensaísta, dramaturgo e poeta do Simbolismo russo, considerado um dos principais representantes deste movimento. No declínio do movimento simbolista, incorporou à sua *práxis* poética procedimentos típicos da poesia cubo-futurista. Morreu de inanição ao fim da guerra civil.

CHKLÓVSKI, Víktor Borísovitch (1893-1984): escritor, crítico e teórico da literatura. Co-fundador da OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética) em 1916. Esteve ligado aos poetas futuristas da LEF (*Front* esquerdo das artes), tendo se dissociado, mais tarde, do movimento formalista.

DIÉLVIG, Antón Antónovitch (1793-1831): poeta.

IESSIÊNIN, Serguei Aleksándrovitch (1895-1925): poeta, revela em sua obra a perplexidade diante do mundo surgido com a Revolução. Filho

de camponeses, retrata por meio de imagens e ritmos a surpresa do camponês diante da industrialização. Adepto da ala esquerda do Partido Social-Revolucionário, apoiou com ele a Revolução de Outubro. Suicidou-se por enforcamento num hotel de Leningrado, tendo, antes, cortado os pulsos e escrito com o próprio sangue um poema de despedida.

GÓRKI, Maksim (pseudônimo de Aleksei Maksímovitch Pechkóv; 1868-1936): prosador, dramaturgo, crítico literário, publicista. Tendo ficado órfão na infância, nunca freqüentou a escola; era um autodidata.

GRIBOIÉDOV, Aleksándr Serguéievitch (1795-1829): diplomata e dramaturgo.

GUMILIOV, Nikolai Serguéievitch (1886-1921): poeta e crítico literário, foi o principal teorizador do movimento acmeísta, que se caracterizava, *grosso modo*, por uma forma de evolução do Simbolismo. Os acmeístas reuniram-se em torno da revista *Apollon* com a intenção de abolir a vagueza mística típica do Simbolismo e de trazer contornos mais nítidos e concretos para a poesia.

KHLÉBNIKOV, Vielimir (pseudônimo de Víktor Vladímirovitch Khlébnikov; 1885-1922): poeta e teórico da poesia, considerado por seus pares como um poeta para poetas, cujas práxis e teoria serviram de orientação ao movimento cubo-futurista. Depois de freqüentar agrupamentos simbolistas e acmeístas, uniu-se aos primeiros futuristas russos, que reconheceram nele um precursor e um mestre, pelo seu papel decisivo na renovação da poesia russa. Famoso por suas experimentações lingüísticas.

KHODASSÉVITCH, Vladisláv Felitsiánovitch (1886-1939): poeta e crítico.

LIÉRMONTOV, Mikhail Iúrievitch (1814-1841): poeta e prosador.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli Vassílievitch (1875-1933): político, jornalista, crítico e historiador da literatura, filósofo, dramaturgo e publicista. Primeiro Diretor do Comissariado do Povo para a Educação.

MAIAKÓVSKI, Vladímir Vladímirovitch (1893-1930): poeta, dramaturgo e teórico do cubo-futurismo. Considerado um dos principais representantes desse movimento, tendo sido um grande divulgador das idéias, metas e práticas cubo-futuristas. Cursou a Escola de Belas Artes, onde

conheceu D. Burliuk, que foi o grande incentivador de sua iniciação poética. Durante a Guerra Civil, Maiakóvski se dedicou a fazer desenhos e legendas para cartazes de propaganda e, no início da consolidação do novo Estado, fez propaganda de campanhas sanitárias e produtos diversos. Fundou, em 1923, a LEF, que reuniu a "esquerda das artes", isto é, os escritores e artistas que pretendiam aliar a forma revolucionária a um conteúdo de renovação social.

PASTERNAK, Boris Leonídovitch (1890-1960): poeta, prosador e tradutor. Aproximou-se, inicialmente, de grupos literários acmeístas e simbolistas. Ligou-se, posteriormente, ao futurismo, e participou da fundação do grupo *Centrífuga*. É considerado um dos grandes mestres da literatura russa moderna.

RYLÉIEV, Kondráty Fiódorovitch (1795-1826): poeta romântico e dezembrista.

SELVÍNSKI, Iliá Lvovitch (1899-1968): poeta, dramaturgo e escritor. Publicou poemas líricos e poesia de propaganda em publicações futuristas. Foi um dos principais representantes do construtivismo, a partir de 1924.

VENEVÍTINOV, Dmitri Vladímirovitch (1805-1827): poeta romântico, crítico, filósofo, músico.

ZAMIÁTIN, Evguéni Ivánovitch (1884-1937): escritor de ficção, crítico literário, dramaturgo e editor. Estreou na literatura em 1908, publicando contos satíricos em periódicos de Petrogrado. Autor de inúmeros contos e novelas, teve problemas com as autoridades soviéticas pela publicação, em 1924, do romance *Nós*. Conseguiu emigrar para Paris em 1931, onde morreu na miséria.



Roman Ossipovitch Jakobson nasceu em 28 de setembro de 1896, em Moscou, filho de Óssip Abrámovitch Jakobson, um industrial proeminente, e Anna Iákovlevna Jakobson. Estudou de 1914 a 1918 no Instituto de Línguas Orientais da Universidade de Moscou e doutorou-se em 1930 pela Universidade de Praga. O desenvolvimento de seu pensamento lingüístico iniciou-se precocemente, estimulado pela oportunidade que teve de experimentar, como poeta e lingüista, o clima efervescente das vanguardas artísticas do início do século. Em 1915, ainda muito jovem, fundou, juntamente com um grupo de estudantes da Universidade de Moscou, o Círculo Lingüístico de Moscou, que tinha a finalidade de tratar de problemas fundamentais da teoria literária, explorando novas formas de estudo da língua e da literatura, além de abordar questões de dialetologia e folclore, passando, mais tarde, à análise poética do discurso. Atuou como seu presidente até 1920.

Quase ao mesmo tempo, em 1916, em Petersburgo, surgia a OPOIAZ (*Óbchestvo po izutchéniu poetítcheskovo iazyká* – Sociedade de Estudos da Linguagem Poética), cujos membros, em parte, eram participantes também do Círculo Lingüístico de Moscou. Entre eles estava Roman Jakobson, que logo se converteu em uma das principais figuras dessa primeira fase do formalismo russo. Fundada por estudiosos da linguagem segundo a escola de Baudoin de Courtenay como E. D. Polivánov (1891-1938) e teóricos da

literatura como B. Eikhenbaum (1886-1959), V. Chklóvski (1893-1984) e O. Brik (1888-1971), seguidos, mais tarde, por I. Tiniánov (1894-1943), V. Vinográdov (1895-1969) e V. Jirmúnski (1881-1971), a OPOIAZ propunha uma redefinição do verdadeiro objeto dos estudos literários, recusando categoricamente as interpretações extraliterárias do texto, rejeitando a filosofia, a sociologia, a psicologia e a biografia como ponto de partida para a abordagem literária.

Em 1919 Jakobson publica "O Futurismo", em que já fica clara a sua inquietação perante o novo, bem como a tendência de relacionar ciência e arte, o que contribuiu para o estabelecimento de ligações inéditas envolvendo a lingüística. Como se sabe, Roman Jakobson viveu, na Rússia, um período tumultuoso em que ruíam valores consagrados, situação que exigia uma renovação da velha estética. O abstrato, a musicalidade e o misticismo dos simbolistas, surgidos na Rússia no início da década de 1890, após um longo período de predomínio da prosa, haviam esgotado as possibilidades de novas experimentações poéticas no bojo da escola formalista.

O contato de Roman Jakobson com a pintura abstrata e a poesia de vanguarda, por meio da amizade com pintores e poetas fascinou-o desde o início. Roman Jakobson foi amigo pessoal de poetas e pintores como K. Maliévitch (1878-1935), V. Khlébnikov (1885-1922), A. Krutchônikh (1886-1968) e V. Maiakóvski (1894-1930), entre outros. A amizade com este último teria surgido de uma mútua admiração: Jakobson teria ficado fascinado pelas suas experiências poéticas, ao passo que o poeta logo se envolveria com a abordagem lingüística da poesia, desenvolvida por Jakobson no Círculo Lingüístico de Moscou.

O grupo da OPOIAZ esteve intimamente ligado à poesia futurista. A prática poética dos cubo-futuristas, concomitante à análise e estudo desses materiais, deu origem à assim chamada escola do formalismo russo. Suas origens no futurismo russo ligaram Jakobson muito de perto ao plano sonoro da linguagem, o que o levaria à sua teoria fonológica. Considerando, a princípio, apenas os sons das vogais para efeito de análise, Jakobson, que anos antes havia composto versos baseados em combinações de consoantes,

à maneira de Krutchônikh, passa não só a estudá-las como também a considerá-las a espinha dorsal da linguagem poética.

A partir de 1920, Roman Jakobson desloca-se para a Tchecoslováquia, ligando-se a artistas e poetas como Stanislav Kostka Neumann (1875-1947) e Víteslav Nezval (1900-1958). Em 1926, funda o Círculo Lingüístico de Praga, onde desenvolve estudos sobre a análise comparativa entre a versificação russa e a tcheca. Lá, escreveu e publicou vários trabalhos importantes. Entre eles, publica, em 1921, "A novíssima poesia russa", escrito em 1919 e considerado o trabalho mais importante, em termos de poética, do Círculo Lingüístico de Moscou. Este trabalho, fruto de discussões realizadas por Jakobson, seus discípulos e poetas cubo-futuristas, trata, a partir da análise da práxis poética de Khlébnikov, da primeira concepção formalista dos estudos poéticos e literários, abordando temas como a primazia do som em relação a outras categorias como "conteúdo", "significado" ou "objeto". Surgem, ainda, no mesmo artigo, termos cunhados pelos formalistas, como a "palavra autoforjada" (*samovítoie slovo*), a "linguagem transmental" (*zaúmnaia iazyk*), além dos critérios de "estranhamento" (*ostraniénie*), "procedimento" (*priom*) e "literariedade" (*literatúrnost*).

Casa-se, em 1922, em Praga, com Sofia Nikolaevna Feldman. Em 1931 publica, em Berlim, "A geração que esbanjou seus poetas", escrito em 1930, após a morte de Maiakóvski, em que faz uma reflexão comovente sobre a geração de poetas que nasceram na Rússia nas duas últimas décadas do século XIX. No mesmo ano muda-se de Praga para Brno. Em 1935, divorcia-se e casa-se com Svatava Pirkova. Em 1939, deixam Brno, passando pela Dinamarca, Noruega e Suécia. Jakobson leciona em Copenhague, Oslo e Upsala. Ainda na Escandinávia, depois de trabalhar num projeto de elaboração de um Atlas fonológico do mundo, que não chegaria ao final devido à ocupação da Noruega, elaborou, na Suécia, seu conhecido trabalho sobre a afasia,[1] publicado em 1941, no qual aborda, de maneira aprofundada, os conceitos de metáfora e metonímia. Finalmente, em 1942, fixa-se nos Estados Unidos. Conhece Lévi-Strauss, e leciona nas universidades de Columbia, Harvard e no M.I.T. (Massachussetts Institute of Technology), onde sua influência até hoje se faz presente.

Desenvolveu, nos Estados Unidos, estudos sobre mitologia, filologia e poética eslavas.

Em 1962, divorcia-se de Svatava Pirkova e casa-se com Krystyna Pomorska em Boston. Visita o Brasil em setembro de 1968, percorrendo as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Brasília, proferindo conferências em várias universidades brasileiras. Morre em Cambridge, Massachussetts, em 18 de julho de 1982.

O ecletismo de Roman Jakobson, aliado ao rigor de seu pensamento científico, converteu-se numa contribuição inestimável ao estudo das ciências humanas.

1 Cf. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", *Lingüística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix, 1995.